_spex

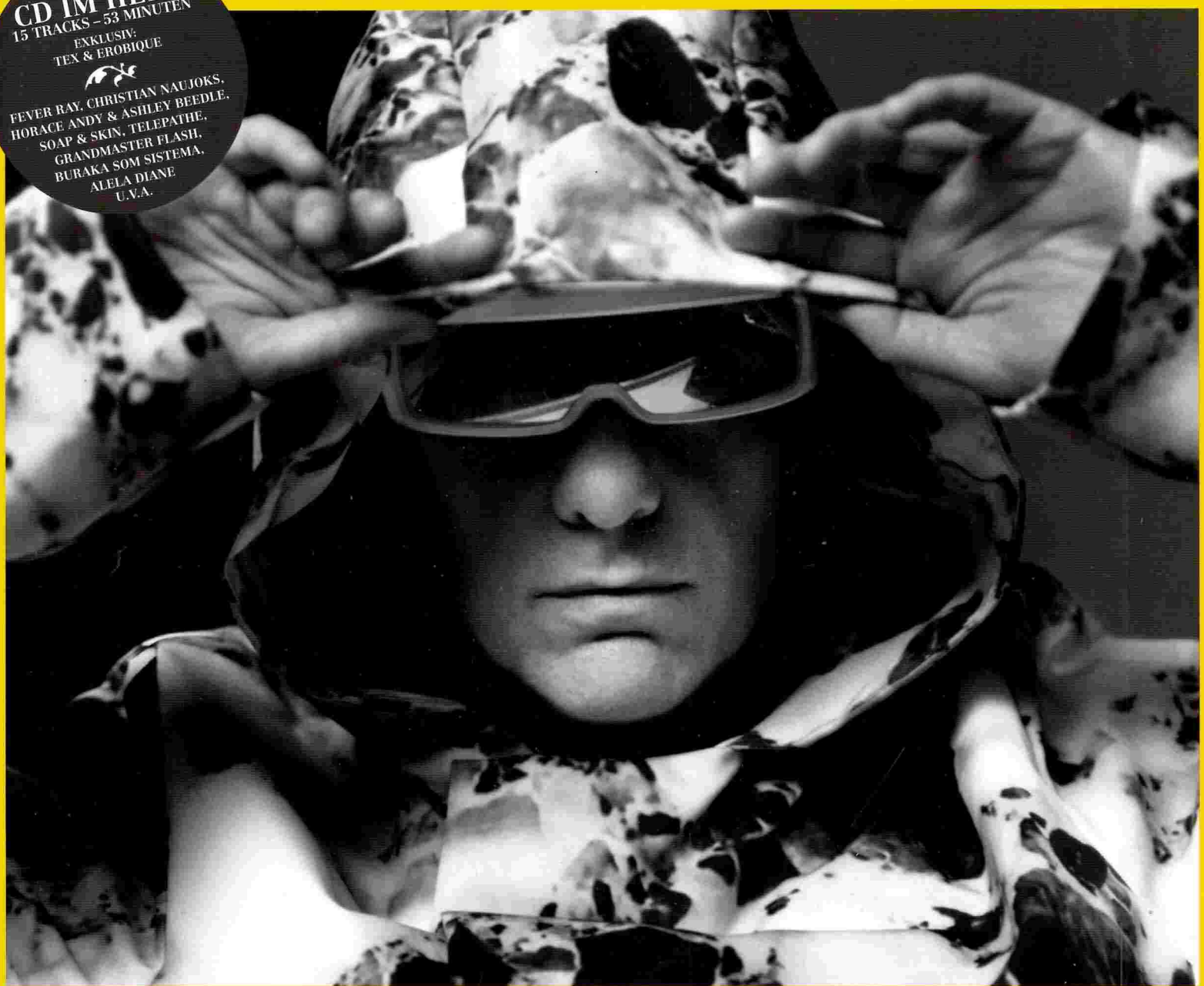
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605007 02

#319 MÄRZ/APRIL 2009
5,00 EUR
Österreich 5,75 EUR BeNeLux 5,90 EUR
Italien/Spanien 6,75 EUR Schweiz 10,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS – 53 MINUTEN
EXKLUSIV:
TEX & EROBIQUE

FEVER RAY, CHRISTIAN NAUJOKS, HORACE ANDY & ASHLEY BEEDLE, SOAP & SKIN, TELEPATHE, GRANDMASTER FLASH, BURAKA SOM SISTEMA, ALELA DIANE U.V.A.



YES, THEY CAN: ABER WO IST NEIL TENNANT?

PET SHOP BOY!

INTERVIEWS MIT: BONNIE ›PRINCE‹ BILLY aka WILL OLDHAM . MORRISSEY . KIM GORDON . GRANDMASTER FLASH . JENS RACHUT
plus... WILLIAM EGGLESTON . PJ HARVEY . THOMAS BERNHARD . SOAP & SKIN . JEAN-CLAUDE VAN DAMME . MICKEY ROURKE

Bench
BENCH
Bench.

bench.co.uk

HvE

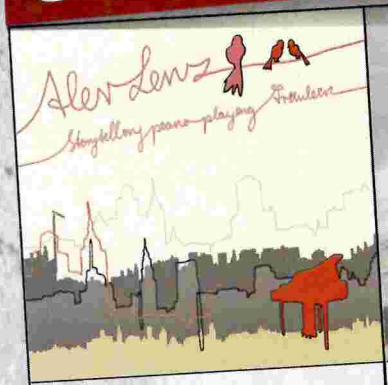
HERR VON EDEN

SINCE 1998

GADP NEWS

FRANCOIZ BREUT L'ÄVEUGLETTE CD / LP
LE POP MUSIK / LPM19-2 / LPM19-1
Francoz Breut gilt als die eigentliche Pionierin der Nouvelle Scène Française. "À l'aveuglette", ihr neues, viertes Werk, ist das Gemeinschaftswerk ihrer seit Jahren eingespielten Band und toppt noch einmal das bereits hohe Niveau der Vorgänger. Einflüsse wie The Velvet Underground, The Seeds, The Electric Prunes oder Mudhoney haben ihre Spuren hinterlassen.

VARIOUS LE POP - LES FILLES CD / LP
LE POP MUSIK / LPM20-2 / LPM20-1
Die langerwartete neue Ausgabe der erfolgreichen Le Pop Serie! Dieses mal werden die schönsten Songs junger französischer Chanteusen präsentiert: Françoiz Breut, Marianne Dissard, Coralie Clément, Barbara Carlotti, Fredda, Jeanne Cherhal. Bezaubernder feminiiner Frenchpop. Mit 5 Exclusiv-Beiträgen. Les Filles!

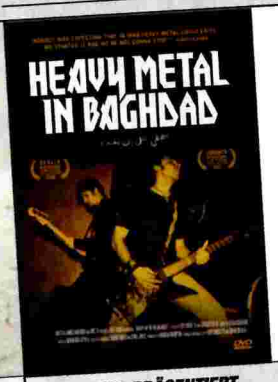


ALEV LENZ
STORYTELLING PIANOPLAYING FRÄULEIN CD

MY OWN RECORD COMPANY / MOR001-2 In New York ist das Debutalbum der 26-jährigen deutsch-türkischen Singer/ Songwriterin Alev Lenz entstanden. "Storytelling Piano Playing Fräulein" ist ein imaginäres Gespräch zwischen zwei besten Freunden – einer Frau und einem Piano, beide danach bestrebt, ihren Weg zu finden. Alev Lenz, die Frau mit der orientalischen Seele, okzidentalischem Gemüt und kosmopolitischen Visionen, malt mit ihrer klaren Stimme eindringliche, farbenfrohe Bilder und singt 1000 und eine Geschichte – Geschichten eines anteilnehmenden Menschen, der hofft zu finden wonach alle suchen: die Liebe.

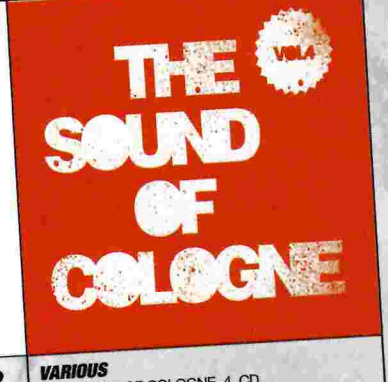
SENOR TORPEDO
WE WANNA BE FROM SWEDEN CD

DEFUSION RECORDS / DF005-2 Knarzende Elektro-Bässe, aufgerissene Vintage Amps und feines Programming. Das ist SEÑOR TORPEDO und ihr mit Hochspannung erwartetes Album WE WANNA BE FROM SWEDEN. Produziert von Karl Mosti, der grade gemeinsam mit Richard Dorfmeister einen Hit gelandet hat, ist der jungen Band überzeugend gelungen die schweißtreibende Energie ihrer berüchtigten Konzerte mit ins Studio zu nehmen. Das Ergebnis ist nicht weniger als eine Platte die in der Morgenröte des neuen Jahrtausends, mit ihrem betörenden Indie-Charme das global operierende Kulturmonopol besiegen wird!



VICE FILMS PRÄSENTIERT DVD
HEAVY METAL IN BAGDAD DVD

VICE MAGAZINE / VICE001-2
„Produziert hat Spike Jonze, der mit den Vice-Machern befreundet ist, weil er ihr Heft liebt. Was er finanzierte, versteckt sich im Gewand eines Musikfilms, ist aber der teils erschütternde Einblick in das, was die Uno zurzeit die wohl ‚größte humanitäre Katastrophe' der Erde nennt. Ein aussichtsreicher Anwärter auf den Publikumspreis." Die Welt.



VARIOUS
THE SOUND OF COLOGNE 4 CD

SOUND OF COLOGNE / SOC004 Die Compilation-Reihe „The Sound of Cologne" geht in die vierte Runde, dieses Mal auf drei CDs! Wieder heißt es, einen Überblick über die verschiedenen Kölner Elektroniszenen zu bieten. Auf CD 1 bringt housig-melodiöse Tracks im 4-to-the-Floor-Modus. CD 2 zeigt die kölsche Bandbreite von Electro bis New Rave, und CD 3 widmet sich aktuellen und etablierten Vertretern der Techno-House- und Minimal-Schule. U.a. mit dabei: Dasa, Markus Worgul, The Kitbuilders, Burger/Voigt, Riley Reinhold remixed by Dominik Eulberg, Maral Salmassi und Robert Babicz

DIENZ MIXED ENSEMBLE
MON AFRIQUE DE L'OUEST CD

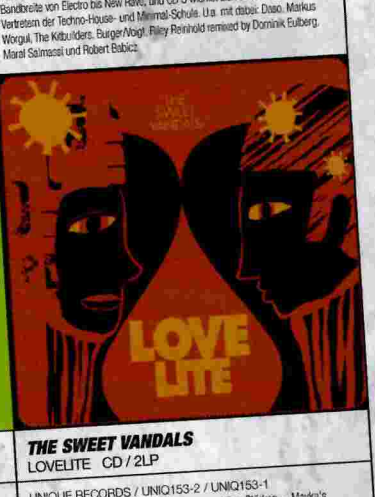
GECO TONWAREN / H-622-2
Ausgehend von westafrikanischen Klängen wie wilde Bienen, quietschende Autos oder Hotelventilatoren, schrieb Dienz groovige, neuartige, frei assoziierte Musik für Streicher, Bläser, Schlagwerk, E-Bass, E-Zither und Elektronik!

DIENZTAG
DIENZTAG CD

GECO TONWAREN / H-621-2
Advanced chambermusic im Spannungsfeld zwischen Jazz und Avandgarde, zeitgenössischer Komposition und Improvisation, Melodie und Groove…genug der Worte > It's Dienz Zitheres!

VARIOUS
5 YEARS OF GREAT STUFF 2CD

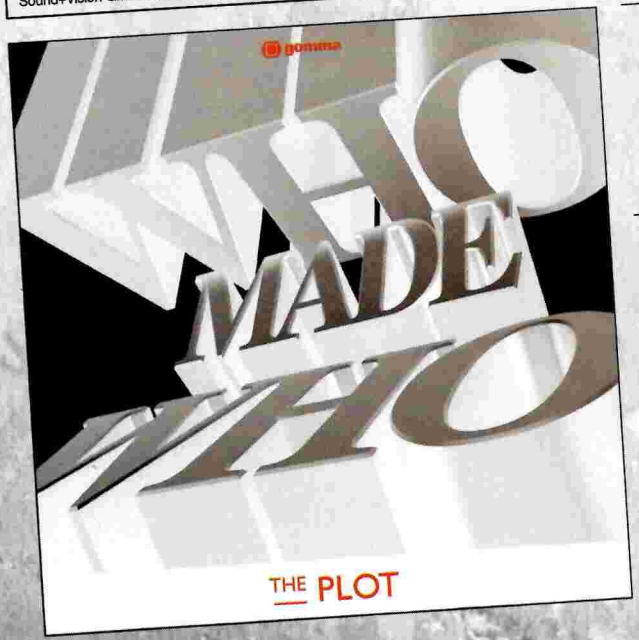
GREAT STUFF / GSRCD010-2 Eines des weltweit schlagkräftigsten Labels mit grossartiger Erfolgs-Story wird 5 Jahre alt. Mit Stolz blickt man auf zahlreiche, großartige Veröffentlichungen der Great Stuff Artist Family. Den idealen Überblick über den vielfältigen Great Stuff Sound bietet nun, passend zum 5-jährigen Geburtstag, die 2CD „5 Years Of Great Stuff"! Inklusive eines ÜberMash Ups von 35 GSR-Klassikern sowie neuen Remixes der Great Stuff Acts. Neuinterpretationen aus dem GSR-Katalog und - als Bonus - ein Geburtstagsständchen von Tomcraft & Lützenkirchen an ihr Label. It's 5 Years of Great Stuff Baby!!!!



THE SWEET VANDALS
LOVELITE CD / 2LP

UNIQUE RECORDS / UNIQ153-2 / UNIQ153-1
Auf "Lovelite" präsentieren die Vandals erneut ihre Stärken -- Mayka's einzigartige, soulige Stimme und Songs mit einer gehörigen Portion Funk, inklusive. Beides zusammen ergibt ein Album, mit dem man getrost ins neue Jahr starten kann. Angefangen mit dem Opener der Platte "Thank You For You", der sofort in die Hüften geht, über "Funky Children", in dem Kinder auch mal zu Wort kommen, bis hin zu "Every Woman Is A Diva" - der Titel ist schon vielsagend genug.

Addicts know where to get it ... 25 Music **Hannover,** 33 RPM Store (ex Graffiti Rec.) **Bremerhaven,** A & O Medien **Düsseldorf,** Beatz und Kekse **Wuppertal,** Blitz Schallplatten **Kiel,** City CD **Darmstadt,** Coast 2 Coast **Bayreuth,** Cover-Music9 **Berlin,** Crazy Diamond **Heidelberg,** Dig A Little Deeper **Berlin,** Discover 54434 **Bochum,** Dis-Records **Göttingen,** Drop Out Records **Dresden,** Dussmann das Kultur Kaufhaus GmbH **Berlin,** EMP Merchandising HGmbH **Lingen,** Enterprise Compact-Disc **Düsseldorf,** Fat Fenders **Dresden,** Freebase Records OHG **Frankfurt,** Groove Attack (Laden) GADP **Köln,** Guenthers Plattenladen **Aalen,** Hafenschlammrekords **Hamburg,** joerg's CD Forum **Münster,** Joint Forces Media GmbH **Berlin,** Lautstark Records Lappe/Bajorat GdbR **Mannheim,** Lindner, Rohst & Willenberg **Berlin,** Mad Flava Entertainment GmbH **Duisburg,** Music-Box (3) **Wetzlar,** Optimal Rec. **München,** Parallel Schallplatten **Köln,** Phonotorium **Göttingen,** Plattenboerse **Aachen,** Plattenlaedle GbR **Reutlingen,** Plattform **Rostock,** Pro Vinyl **Frankfurt,** Ram Tam Aktiv Musik **Nidda Raun,** Resonanz Schallplatten **München,** Rex-Melodica **Bamberg,** Rex Rotari/Cremer&Eid GbR **Saarbrücken,** Rimpo Tontraeger GmbH **Tübingen,** Rockpile Recordshop **Mainz,** SC-Discy GmbH **Dachau,** SC-Discy GmbH **Landsberg a. Lech,** Selekta Reggae Shop **Hamburg,** Shock **Osnabrück,** Sito aktiv Music GmbH **Lüneburg,** Sito Aktiv Musik Krefeld GmbH **Krefeld,** Soultrade Recordstore **Berlin,** Soundcircus **Ulm,** Space Hall **Berlin,** Tam Tam Tonträger **Aachen,**Tonträger Augsburg **Augsburg,** Underworld **Chemnitz,** Unger Sound+Vision GmbH **Paderborn,** VEB Michelle GmbH **Hamburg,** Vinyl-Kingz **Frankfurt,** www.hiphopvinyl.de **Berlin,** Woodstock **Erfurt,** Zardoz GmbH **Hamburg,** Zoff Records **Bremen ... to be continued**



WHO MADE WHO
THE PLOT CD / LP

GOMMA / GOMMA120CD / GOMMA120LP
Die verrückten Dänen sind zurück: "Die Lieblingsband all unserer Lieblingsbands!", WhoMadeWho kommen mit neuem Album. Bis jetzt waren sie Geheimtip - ab März wird das anders. Indie Disco Sound und abgedrehter Dancerock vom Allerfeinsten. Deutschlandtour vom **20.03.- 28.03.2009** - catch them live ! 60ies Psychedelic. 70er Stoner Rock. 80er Mutant Disco. 90er Electronica – WhoMadeWho mischen alles – und genau darum machen sie den Sound von morgen!

WHO MADE WHO WHO MADE WHO CD
GOMMA / GOMMA060CD Das fulminante Debut-Album!
Jetzt überall zum NICE-PRICE! Instant Classic!

gadp. gadigital grooveattack

www.grooveattack.com www.gadp.de info@grooveattack.com

INHALT

Spex #319 März / April 2009

»Collect them all? That's so Pop!«, rief Neil Tennant aus, als wir ihm von dem Plan erzählten, Spex #319 mit zwei verschiedenen Covern zu drucken. Auch die Pet Shop Boys veröffentlichen immer wieder Singles mit zwei Covern – was natürlich nur ihre Zusammengehörigkeit betont.

FOTOS: ALASDAIR MCLELLAN

MUSIK

014 **FEVER RAY** *Euer Fieber ist nicht mein Fieber*

016 **AEROPLANE** *Beste Momente im Remix-Trubel*

018 **MARISSA NADLER / ALELA DIANE**
Elsen in der Brandung

022 **TELEPATHE**

024 **CHRISTIAN NAUJOKS** *Und nun in die Diskursabteilung*

026 **M. WARD** *Überschreibungen alter Meister*

028 **CRYSTAL STILTS** *Kleine Flucht in das Jahr 1966*

030 **ANDREW BIRD** *Nobel geht das Biest zugrunde*

032 **HUDSON MOHAWKE / RUSTIE**
Bis dass der letzte Beat verbeult ist

036 **SOAP & SKIN**

038 **VORSPIEL: GRANDMASTER FLASH**

042 **SPEX-GESPRÄCH: MORRISSEY**

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

046 **KUNSTSPRACHE – TEIL 9** *Seine Heimatstadt habe keinen Einfluss auf seine Texte, ein Glas Rotwein schon, sagt Jens Rachut. Seine Methode, die Songtexte für Kommando Sonne-Nmilch entstehen zu lassen: die Isolation bei Nacht. Ein rares Interview mit dem Schauspieler und berühmtesten Punk Hamburgs*

052 **BONNIE »PRINCE« BILLY** *Will Oldham hat sein neues Album in der Abgeschiedenheit eines kalifornischen Naturreservats geschrieben. Im Interview spricht er über wahre Klischees, falsche Authentizität, die Vorzüge eines Alter Ego, die Liebe zur Popmusik – und beantwortet nebenbei die Frage, warum er ein Album nach dem anderen veröffentlicht*

060 **PET SHOP BOYS** *Typisch Pet Shop Boys! Seit 25 Jahren entwickelt das Duo eine in sich geschlossene Identität, geprägt von der kontinuierlichen Anziehungskraft des Pop. Während der Aufnahmen zu ihrem neuen Album »Yes« machten Neil Tennant und Chris Lowe ganz untypische Erfahrungen – davon berichten sie in der Titelgeschichte*

070 **MODE** *Fifteen Feet of Pure White Snow*

080 **MODE-INTERVIEW: JEREMY SCOTT** *Der Junge von der Farm in Missouri, der »Baby-Lagerfeld«, der »Jeff Koons der Mode«; Jeremy Scott kreiert Images, auch sein eigenes. Pop gilt dem Modedesigner als Konzept auf dem Weg zum Erfolg, dabei inspirieren Ikonen wie Barbie und Andy Warhol seine Kreationen genauso wie Marie Antoinette und Madonna*

KUNST / BÜCHER / FILM TONTRÄGER / LIVE

086 **MIT DEM CHEVROLET DURCH MEMPHIS**
William Eggleston

094 **SENSATIONELLE KORREKTUREN DER EIGENEN GESCHICHTE** *Kim Gordon / Sonic Youth*

100 **ABSURDE SZENEN AM ABGRUND DES GESPENSTISCHEN** *Aernout Mik*

104 **DREI FILME UND EIN SCHINKEN**
Ingmar Bergman

109 **EASYJETSETTER ERSETZT BACKPACKER**
Tobias Rapp

110 **IN KRITISCHER DISTANZ ZU PARTEIEN UND MÄCHTEN** *30 Jahre taz*

114 **SPRACHMASCHINE AM STRAND**
Thomas Bernhard

116 **ZWEI ALTE, KAPUTTE HELDEN**
Mickey Rourke in »The Wrestler« und Jean-Claude Van Damme in »JCVD«

122 **IM MÄRCHENWALD DER PSYCHIATRIE**
Paul Schraders »Ein Leben für ein Leben«

124 **DIE FREIEN UND DIE EINGESPERRTEN**
Jean-François Richets »Public Enemy No.1«

126 **DIE SOPRANOS VON DER MADISON AVENUE**
»Mad Men«

128 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Sam Peckinpahs »Pat Garrett & Billy the Kid«

130 **BILDSCHIRMLEUCHTEN** *DVD-Kolumne*

132 **VIDEO DER AUSGABE**
DJ Earworms »United State of Pop 2008 (Viva la Pop)«

134 **PLATTE DER AUSGABE**
PJ Harvey & John Parishs »A Woman a Man Walked By«

135 **NEUE PLATTEN**
u. a. von Animal Collective, ...Trail of Dead, The Prodigy, Beirut, Jane Birkin, The Whitest Boy Alive, Lily Allen, PPP, Optimo

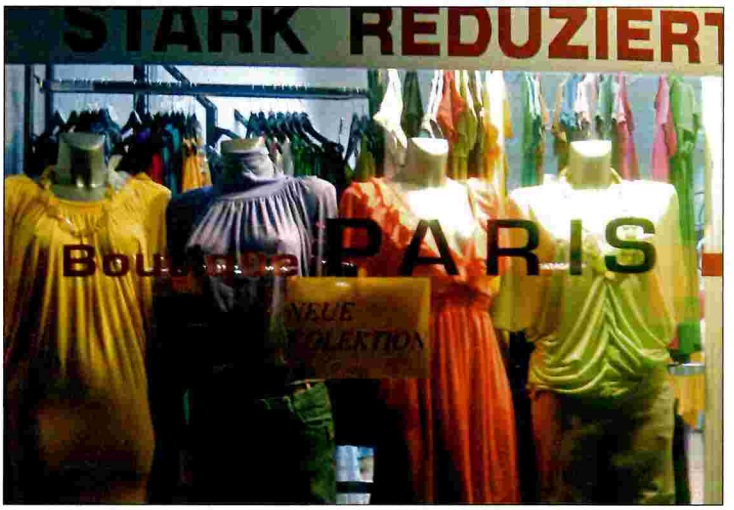
154 **GELUNGENE VERPACKUNG**
Stanley Donwoods »Six Inch Records«

156 **LIVE** *Kitty Daisy & Lewis, Attila Csihar, Young Marble Giants*

160 **SPEX PRÄSENTIERT**
Bob Dylan, Slavoj Žižeks »The Pervert's Guide to Cinema«, Jon Savage, The Kills, Donaufestival, Bat For Lashes, Andrew Bird u. a.

162 **VOR 22 JAHREN** *Diedrich Diederichsen interviewt Morrissey*

EDITORIAL



Pop ist, was verkauft?

Liebe Leserinnen und Leser,

insgesamt drei Mal traf Martin Hossbach die Pet Shop Boys, um mit ihnen über ihr neues Album »Yes« im Speziellen und über den Zustand von Pop im Allgemeinen zu sprechen. Die Treffen fanden im Dezember letzten Jahres und diesen Januar im Café des Literaturhauses in der Berliner Fasanenstraße jenseits sogenannter ›Promo-Tage‹ statt, an denen Popstars für gewöhnlich in Halbstundentaktung Interviews wie am Fließband abspulen. Die zu einem langen Dreiergespräch Hossbach-Tennant-Lowe montierten Transkriptionen der insgesamt vier Stunden langen Tonaufnahmen bilden den zentralen Teil unserer Titelgeschichte (ab Seite 60), die vor allem eine Aussage trifft: Es gibt nichts Faszinierenderes als ›Pop‹. Allerdings gibt es auch ein ›aber‹: Noch nie musste man das, was wir, was die Pet Shop Boys unter Pop verstehen, so mit der Lupe suchen wie heute.

Denn eine China-Kopie – no offence! – von Andy Warhols Pop-Begriff ist allgegenwärtig und breitet sich immer weiter aus. Jeder und alles ist heute Pop. YouTube, YouPorn, MySpace, FaceBook werden als Benutzeroberflächen großer Medien-Holdings tagtäglich von einem Heer von Mitteilungsbedürftigen mit Millionen neuer Gratis-›Inhalte‹ gefüllt. Bestenfalls Warhols »fifteen minutes of fame« sehen sich hier materialisiert, aber machen wir uns nichts vor: Zwischen jenen, die kurz aufstrahlen und dann verglühen, und den Pet Shop Boys, Andy Warhol oder Sonic Youth, die sich eben dadurch auszeichnen, dass sie Pop, Image und Gegenwartsreflexion unbeirrt und über lange Zeiträume hinweg kontextualisieren, liegen Welten.

Tobias Rapp, der als langjähriger Kulturredakteur der taz nur knapp das 30-jährige Bestehen eben jener Zeitung in Berlin verpasste (Artikel zum Jubiläum ab Seite 110) und seit neuestem in gleicher Funktion beim Spiegel in Hamburg tätig ist, schreibt in seinem Essay über die Pet Shop Boys in unserer Titelgeschichte: »Es gibt zwei Popbegriffe. Der eine begreift Pop als ein Zeichensystem, das über die Jahrzehnte gewachsen ist, und das alle möglichen Formen, Genres und Äußerungsformen ausgebildet hat. Vertreter dieser Vorstellung von Pop können meist besser erklären als verkaufen. Jene, die besser verkaufen können als erklären, stehen für den anderen Popbegriff: Pop ist das, was in den Charts ist. [...] Dazwischen liegt das Gesamtwerk der Pet Shop Boys.« Die elf Songs auf »Yes« sind in der Tat nicht bloß Popsongs mit unfassbarem Chart-Potenzial, sondern sie öffnen auch einen Referenzraum, ein Zitatgitter. Im Interview erzählen Chris Lowe und Neil Tennant, die sich diese Ausgabe ein Split-Cover teilen, wie das Album im Hit-Labor des Xenomania-Gründers Brian Higgins in Kent seine endgültige Form annahm. Kombiniert wurde, was passte. Für jeden Song wurden mehrere Melodien geschrieben – die dann mitunter in ganz anderen Songs verwendet wurden. Damit beschreiben die beiden Nordengländer eine Strategie, die von Alexander Kluge in Spex unlängst als ›Cross-Mapping‹ bezeichnet wurde und als deren Väter im Geiste die Mitglieder der Situationistischen Internationale gelten. »Was passiert eigentlich, wenn ich mich in den Bergen von Kentucky mit dem U-Bahnplan von Brooklyn orientiere?«, fragt Bonnie »Prince« Billy ganz im Sinne der Situationisten in der zweiten großen Spex-Geschichte (ab Seite 52). Er beschreibt eine fast identische Methode des Songwritings, nur dass er statt einer Hit-Fabrik in der Grafschaft Kent einen Naturpark in Kalifornien besuchte, um die Schaltpläne auszuhecken, die er anschließend auf seinem ganz und gar bemerkenswerten Album »Beware« zu völlig neuen Kombinationen arrangierte. Modernisten tragen gelegentlich Bärte, um sich zu tarnen.

Leser, die sich für die Situationistische Internationale, die Pet Shop Boys, Bonnie »Prince« Billy und Andy Warhol interessieren, dürften sich auch für Harald Peters' Artikel über das Musikvideo der Ausgabe erwärmen (ab Seite 132). Schon der Song zum Video, »United State of Pop 2008« von DJ Earworm, ein Mash-up der Billboard-Top-25-Hits des letzten Jahres, assembliert all das, was nach Definition der Musikindustrie Pop ist, nämlich alles, was gut verkauft. In seiner visuellen Übersetzung sehen wir in atemberaubender Geschwindigkeit zusammengeschnittene Szenen aus allen Videos dieser Mainstream-Hits – und wie sie sich in Form und Aussage zum Verwechseln ähneln.

Es wird klar, dass, wer über ›Pop‹ redet, Begriffsklärung betreiben muss. Dafür eignet sich ganz klassisch das Interview als Medium, erlaubt es dem Leser doch, die Positionen klar zu verorten. Überprüfen können wir den Zustand von Pop nicht zuletzt in den Gesprächen mit Grandmaster Flash (ab Seite 38), mit Morrissey (ab Seite 42) und mit Kim Gordon (ab Seite 94): Spex bleibt Ort der Auseinandersetzung.

Max Dax

carhartt | RADIO
VISIT: WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM/MUSIC
CHIARELLO
carhartt
WWW.CARHARTT-STREETWEAR.COM

MITARBEITER DER AUSGABE

YVES BORGWARDT

Yves Borgwardt wollte eigentlich Chirurg werden, ist jedoch hemophobisch veranlagt. Wie fast jeder Fotograf erhielt er von seinem Großvater zum sechsten Geburtstag eine Kamera – die Leidenschaft zum Fotografieren entfachte sich explosionsartig. Also genoss er nach seiner Zeit beim 2. Gebirgsjägerbattailon 231 in Bad Reichenhall eine klassische Ausbildung zum Fotografen in Nürnberg. Darauf folgend assistierte er drei Jahre lang bei mehreren international arbeitenden Kollegen und arbeitet seit dem letzten Jahr selbständig in Berlin. Am liebsten fotografiert er Menschen, die sich der Aufnahmesituation bewusst sind und somit emotionaler Teil von Yves' Arbeiten werden. Für Spex, das er seit seinem 16. Lebensjahr liest, fotografierte er in dieser Ausgabe Fever Ray, Will Oldham und Grandmaster Flash.

KITO NEDO

Kito Nedo wurde 1975 in der Messestadt Leipzig geboren. Kindheit und Jugend in Lindenau, neben der Schule regelmäßiger Besuch eines Zeichenzirkels im Haus der Volkskunst. 1989 Umzug der Familie in die Gartenstadt Marienbrunn. Während der Wendezeit Abitur an der Thomasschule, jedoch keine Mitgliedschaft im Thomanerchor. Zivildienst in Markkleeberg, parallel Bassunterricht bei Christian Schierwagen. Am Anfang des Studiums (Geschichte und Kulturwissenschaften) erste Texte für das Leipziger Stadtmagazin Kreuzer. 1997 Umzug in die Hauptstadt Berlin, 2004 schließlich Magisterarbeit über Salzinger und Diederichsen. Nach Studienabschluss erfolglose Bewerbung um ein Praktikum bei Spex in Köln. Danach nur noch Texte über Bildende Kunst: art, taz, Berliner Zeitung. In dieser Ausgabe schreibt Nedo über den holländischen Videokünstler Aernout Mik. *Foto: Nina Lüth*

ROLAND OWSNITZKI

Am liebsten fotografiert er Füße: »Die stehen einem als Konzertfotografen ja auch immer zuerst im Gesicht«, sagt Roland Owsnitzki. Aber auch oberhalb von Knien und Gürtellinie gelingen ihm die eindrucksvollsten Live-Bilder. Geboren 1955 in Berlin-Mitte (West), hat er zuerst Speditionskaufmann gelernt – im Fachjargon sagt man: Rampensau. Seit Kindestagen fotografiert er; seit den achtziger Jahren arbeitet er als Konzertfotograf, zunächst für den Tip und die Taz, später auch für Guardian, Wire, Rolling Stone u.a. Sein Archiv schätzt er auf 250.000 Bilder. Heute ist er zumeist für die Berliner Zeitung unterwegs, wo er mit dem Popredakteur Jens Balzer ein unzertrennliches Gespann bildet. Für diese Ausgabe der Spex hat er die Young Marble Giants, Kitty, Daisy & Lewis sowie den ungarischen Kunstgrunzer Attila Csihar fotografiert.

OSKAR PIEGSA

Jahrgang 1984, versucht, die Verhältnisse seiner Kleinstadtjugend in Goslar am Harz mit den zur Verfügung stehenden Mitteln aufzuwerten: im Keller von Karstadt kopierte er Fanzines und zwingt diese auf dem Raucherhof seinen Mitschülern auf. Dafür gab's Anschiss vom Rektor, wohlwollende Rezensionen in Punkgazetten und die Ahnung eines Berufswunsches. Seit 2004 Studium der Amerikanistik, Medienkultur und Politik in Hamburg und Washington, DC. Parallel Redakteur beim Netzmagazin Zuender (R.I.P.). Für Spex schrieb er zuletzt über Musik im US-Wahlkampf (#317). Für die aktuelle Ausgabe hörte er mal wieder Scooter und zweifelte nach einem Interview mit Soap & Skin, das sich zunehmend wie ein Missbrauch der Künstlerin anfühlte, an seiner musikjournalistischen Eignung. (Mittlerweile wieder alles ok.)

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Karl-Eckhard Carius (Hg.)

»Brinkmann – Schnitte im Atemschutz«

(Edition Text und Kritik)

Der Autor und Kulturtheoretiker Klaus Theweleit veröffentlicht in diesem Sammelband neben Bazon Brock, Elfriede Jelinek und Peter Handke Gedanken und Erinnerungen an den frühverstorbenen Schriftsteller und Dichter Rolf Dieter Brinkmann, einer der lautesten Stimmen seiner Generation.

Max Dax

»Dreißig Gespräche«

(Edition Suhrkamp)

Hier schreibt der Chef noch selbst: »Dreißig Gespräche« versammelt klassische Interviews von Max Dax aus zwanzig Jahren journalistischer Tätigkeit. Gesprächspartner sind u.a.: Claude Lanzmann, David Bowie, Diedrich Diederichsen, Dagobert, Dennis Hopper, Nana Mouskouri und Alexander Kluge.

René Hamann

»Das Alphabet der Stadt«

(Verbrecher Verlag)

Die Kartografie der Hauptstadt in bezeichnende Beobachtungen übertragen und alphabetisch geordnet – in seinen taz-Glossen beschreibt René Hamann emphatisch Berliner Stadtbezirke und das Leben vor Ort. Die Gesamtausgabe versammelt die urbanen Stimmungsbild jetzt erstmals als Buch.

Tobias Rapp

»Lost and Sound – Berlin, Techno und der Easyjetset« *(Suhrkamp)*

Die Wortschöpfung des »Easyjetset« geht vielleicht nicht nur auf Rapp zurück, der Autor bringt aber unter diesem Schlagwort die Energie der Technokultur seiner Heimatstadt Berlin als globales Partyzentrum auf den Punkt. Der Artikel von Miriam Dagan zum Buch auf Seite 109.

IMPRESSUM

Verlag
piranha media GmbH, Lindwurmstraße 129a, 80337 München

Herausgeber
Alexander Lacher [Anschrift: siehe Verlag]

Verlagsleitung
Petra Lengnick [petra.lengnick@piranha-media.de]

Redaktion Berlin
Spex, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin
E-Mail Redaktion/Grafik: vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

Chefredaktion *[verantwortlich]*
Max Dax

Chef vom Dienst
Martin Hossbach

Redaktion
Print: Martin Hossbach, Jan Kedves, Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Mode: Christoph Voy
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

Art Direction / Gestaltung
Mario Koell (AD)
Patrick Klose

Lektorat
Ralf Chudoba

AutorInnen / MitarbeiterInnen dieser Ausgabe
Jens Balzer, Sven Beckstette, Carmen Böker, Christoph Braun, Miriam Dagan, Robert Defcon, Björn Gottstein, Christoph Gurk, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Gerd Janson, Olaf Karnik, Gunnar Klack, Holger Klein, Ralf Krämer, Doris Kuhn, Aram Lintzel, Michael Lutz, Alexander Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Wiebke Olschewski c/o Basics Berlin, Harald Peters, Oskar Piegsa, Tobias Rapp, Thomas Schönberger, Florian Sievers, Jacek Slaski, Stephan Szillus, Oliver Tepel, Klaus Theweleit, Christoph Twickel

Fotografen dieser Ausgabe
Yves Borgwardt, Lars Borges, Nabil Elderkin, Patricia de Gorostarzu, Sönke Held, Bart Hoffstein, Joe Lai, Alasdair McLellan, Roland Owsnitski, Stanley Pätzold, Isabel Asha Penzlien, Oliver Schultz-Berndt, Ulrike Sedat, Travis Shinn, Dirk Stewen, Brian Sweeney, Christoph Voy

Anzeigen
Jörg Sauer [Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag]
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Marta Storzer [Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag] Tel: 089 30 77 42-30

Martin Hossbach [Koordination Heft-CD]
martin.hossbach@spex.de

Leitung Marketing und Sales
Martin Grüter [verantwortlich] Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

Abonnement-Verwaltung
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40 / abo@jfmedia.de

Druck
Dierichs Druck + Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

Vertrieb
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13

© 2009 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

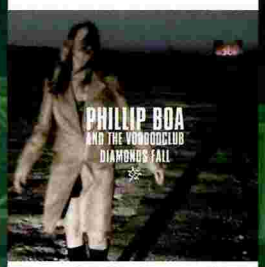
Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 28,- / Ausland EURO 38,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 55,- / Ausland EURO 65,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 3+4/2009: 20.03.2009, EVT: 17.04.2009. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2009.

ROUGH TRADE DISTRIBUTION

KICK-OFF 2009!

ROUGH TRADE DISTRIBUTION

PHILLIP BOA AND THE VOODOOCLUB
DIAMONDS FALL



Diamonds Fall ist das neue Album von Phillip Boa und das wohl beste Werk in der Karriere DES deutschen Vorzeige-Indierockers. Großer, bildgewaltiger und lautmalerischer Breitband-Pop.

CD / 2LP – VÖ: 13.02.09

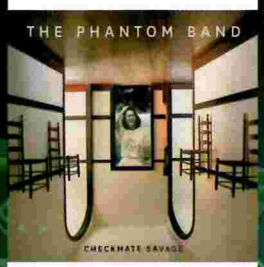
DE ROSA
PREVENTION

Ein grandioser Nachfolger des Debütalbums *Mend* des Indie-Folkrock-Quintetts aus Schottland. *Prevention* ist ein sehr nachdenkliches, poetisches Album, feat. Robert Johnson (Life Without Buildings) und Barry Burns (Mogwai).

CD – VÖ: 13.03.09

chemikal underground records

THE PHANTOM BAND
CHECKMATE SAVAGE

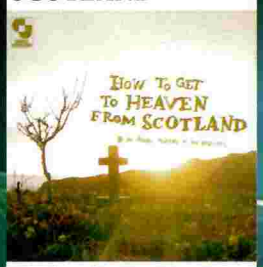


Exzentrisches Kraut-Folk Sextett aus Glasgow bewirbt sich früh um den Titel Album des Jahres 2009! *(Mojo 02.2009)*

CD / LP – VÖ: 13.02.09

chemikal underground records

AIDAN MOFFAT AND THE BEST OFS
HOW TO GET TO HEAVEN FROM SCOTLAND



Der ehemalige Frontman von Arab Strap hat ein lupenreines Love-Album abgeliefert, ohne Klischees, Kitsch und billige Wiederholungen.

CD / LP – VÖ: 20.02.09

chemikal underground records

NICKEL EYE
THE TIMES OF THE ASSASSINS

Das Debüt-Soloalbum von Nikolai Fraiture (The Strokes). Ein wunderschönes, reduziertes Road-Movie Album auch für Fans von Neil Young, Frank Black, Leonard Cohen und The Kinks, mit Gästeauftritten von Nick Zinner von Yeah Yeah Yeahs und Regina Spektor.

CD / LP – VÖ: 30.01.09

RYKO

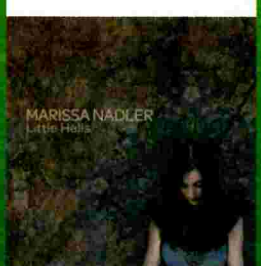
BELL X1
BLUE LIGHTS ON THE RUNWAY

Ein brilliantes neues Popalbum der erfolgreichen irischen Gitarren-Popband. Ein heißer Tipp für Fans von Ryan Adams, Talking Heads und Joseph Arthur.

CD – VÖ: 27.02.09

Belly Up

MARISSA NADLER
LITTLE HELLS



Nur wenige Künstler haben die Gabe, tiefen Schmerz als etwas Schönes und Erhabenes darzustellen. Marissa Nadler gehört zu diesen Künstlern und findet auf ihrem vierten Album *Little Hells* gleich mehrere Wege, den Hörer in ihre düstere, aber gleichzeitig wunderschöne Welt zu entführen. Ein absolutes Meisterwerk der U.S.amerikanischen Singer/Songwriterin!

CD / LP – VÖ: 27.02.09

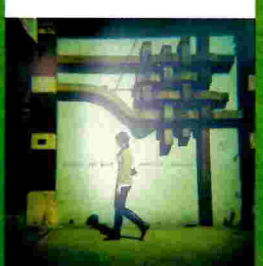
KEMADO RECORDS

AGF / DELAY
SYMPTOMS

Symptoms ist AGF und Delays musikalischer Reality-Check einer aus den Fugen geratenen Welt. Eingewoben in ein feines Netz aus satten Beats, dubbigen Texturen und vielen kleinen digitalen Soundspielereien, verhandeln die zwölf Songs das Unbehagen der Beiden angesichts des Bewusstseinsstandes und der scheinbar limitierten Entwicklungsmöglichkeiten der Menschheit. Ein Album, das so eingängig wie herausfordernd ist. Pop-Musik für das 21. Jahrhundert.

CD – VÖ: 06.03.09

TELEFON TEL AVIV
IMMOLATE YOURSELF



Auf *Immolate Yourself* vereinen sich zehn Tracks die den Electro Pop im Jahre 2009 neu definieren. Alle Tracks fügen sich in ihrer Klangästhetik harmonisch zusammen - aber schaffen es trotzdem individuell eigene Akzente zu setzen. Telefon Tel Aviv haben mit *Immolate Yourself* ein Statement gesetzt, dass ganz klar populäre Tendenzen aufnimmt und diese mit ihrer eigenen Vorstellung elektronischer Klangwelten vereint.

CD – VÖ: 23.01.09

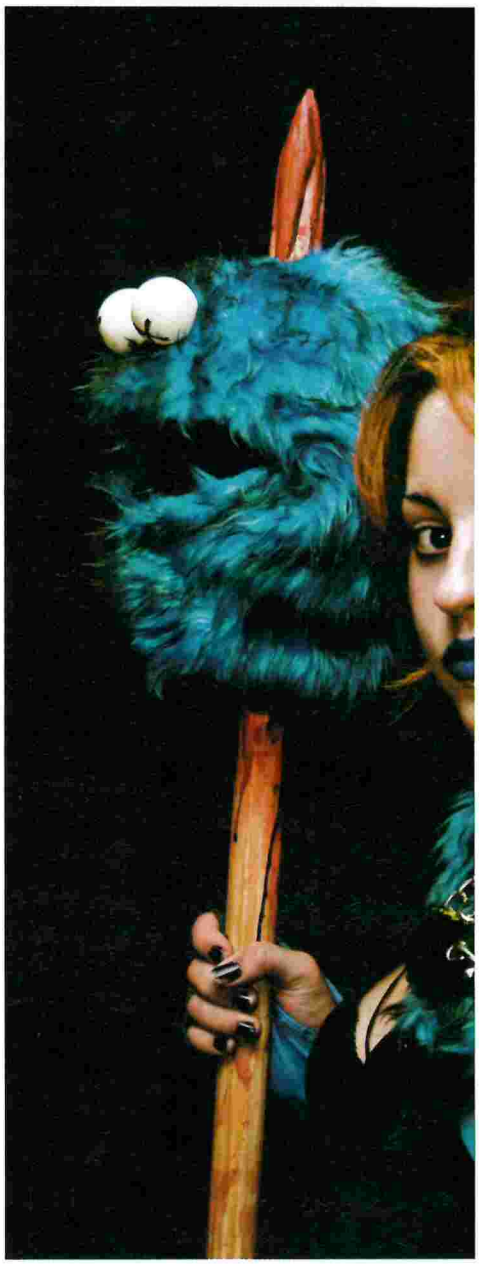
OFFICIAL SECRETS ACT
UNDERSTANDING ELECTRICITY

England ist begeistert. Official Secrets Act sind die Band der Stunde! Das wahrlich beeindruckende Debütalbum erscheint am 30.03.09.

ADA GLOBAL LTD

WWW.ROUGHTRADE.DE

LESERBRIEFE



Die Pfählung des Krümelmonsters - symbolischer Akt der Befreiung von Vorurteilen gegen Death-Metal-Jünger.

BETR.: *»DIGITALE EVOLUTION #5« SPEX #318*

Lieber Max Dax,

in der letzten Folge der wie immer lesenwerten Reihe »Digitale Evolution« gibt es ein Gespräch mit Dieter Gorny. Darin wird er mit Thesen aus einem in der gleichen Artikelserie abgedruckten Interview konfrontiert, das Martin Hossbach mit mir geführt hat. Gorny wird der Eindruck vermittelt, dass ich den Verfall des kulturellen Werts von Musik mit der Umstellung des Speichermediums von »edlem« Vinyl auf »billige« CDs erkläre. Natürlich freut es mich, wenn Du von mir vertretene Ideen in Gesprächssituationen wie dieser verteidigst, aber das ist eine unsinnige Behauptung, die in dem mir vorliegenden Transkript auch nirgendwo zu finden ist. Wenn es einen Werteverfall zu beklagen gibt, dann hat er kompliziertere Ursachen als die unterschiedliche Haptik der Tonträger.

Was wir heute als »Digitale Evolution« diskutieren, ist die Loslösung der Musik von Tonträgern überhaupt und ihre Rückkehr in den Zustand der Immaterialität, verbunden mit der Möglichkeit ihrer grenzenlosen Verbreitung im Internet. Der Werteverfall verdankt sich am deutlichsten wahrnehmbar dem Umstand, dass nun, da die Technologie den kostenlosen Download nahezu aller im Internet kursierenden Information erlaubt, immer weniger Musikhörer bereit sind, für heruntergeladene Tracks zu bezahlen. Das hat zu der Entwicklung geführt, dass der »ideelle« und der »pekuniäre« Wert von Musik in einem zunehmend problematischen Verhältnis zueinander stehen. Und das führt immer seltener zu einem funktionierenden Marktgeschehen.

In besagtem Interview habe ich diesen Sachverhalt an keiner Stelle so zugespitzt, dass die technologischen Umwälzungen selber für den Wertverlust verantwortlich gemacht werden. Ganz im Gegenteil vertrete ich den Gedanken, dass sie ein Problem, das bereits vor dem von Dir so bezeichneten »Kardinalfehler« existierte, lediglich dramatisch verschärft haben. Der Wortlaut aus dem Interview: »(Nun beginnt sich zu rächen), dass Popmusik im öffentlichen Bewusstsein nie ein über die Sphäre reiner Marktförmigkeit hinausweisender ideeller Wert zuerkannt worden ist, für den es sich zu bezahlen lohnt. Diese Entwicklung scheint mir symptomatisch für gegenwärtige Entwicklungen innerhalb der Massenkultur überhaupt zu sein. Sie verliert offenbar die Fähigkeit, unter den Bedingungen ihrer eigenen Ökonomie einen kulturellen Wert zu generieren und auf diese Weise eine sich selbst tragende Form der Kapitalisierung zu produzieren. Alle Instanzen, die an der Produktion und Verwertung von Popmusik beteiligt sind, haben zu dieser Dynamik beigetragen, allen voran aber die Plattenindustrie. Die Hartnäckigkeit, mit der sie – letztlich gegen ihre eigenen wirtschaftlichen Interessen – selbst noch im Angesicht der mehr als realen Möglichkeit ihrer eigenen Abschaffung darauf besteht, ihren inhaltlichen Einsatz für Popmusik auf die Optimierung verkaufsfördernder Impulse zu beschränken, ist schon erstaunlich.«
Ich käme nie auf die Idee, mich öffentlich darüber zu beschweren, dass die Plattenfirmen »auf TV-Bekanntheiten statt auf Repertoirepflege« setzen oder dass sie »großen Mediamärkten« gegenüber dem »kleinen Fachhändler« mit Sonderkonditionen einen Wettbewerbsvorteil verschaffen. Das ist stinknormales Profitstreben. Wieso sollte man einem Hai vorwerfen, dass er Zähne hat, die er dann auch gebraucht? Meine Kritik richtete sich gegen strukturelle Weichenstellungen, mit denen sich die Plattenindustrie an den Rand ihrer eigenen Zerstörung gebracht hat. Gorny nennt zu Recht auch den Gesetzgeber, der Popmusik und Hochkultur mit unterschiedlich hohen Umsatzsteuersätzen belegt, als Teil des Problems.

Angesichts der Ernsthaftigkeit der Lage fände ich es frivol, das Rad der Geschichte zurückdrehen zu wollen und sich nach den Zeiten »wertiger« Vinylveröffentlichungen zu sehnen, wie Du es unter erneuter Berufung auf das Interview mit mir zu vertreten scheinst. Mein Plattenspieler ist seit drei Jahren defekt. Ich habe ihn nicht reparieren lassen und vermisse nichts. Wenn ich öffentlich Platten »auflege«, dann immer MP3s vom Powerbook, selbst wenn auch das mittlerweile ein kulturelles Klischee geworden ist, dem man nicht mehr so gerne zuarbeiten möchte.

Mit den besten Grüßen,
Christoph Gurk

BETR.: *LESERBRIEF VON SONJA EISMANN ZU »BIG LOVE« SPEX #318*

[...]Gar nicht so toll fand ich den bös auf Esther Buss eindreschenden Schluss-mit-lustig-Leserbrief von Leserin Eismann. Als theoretisch und terminologisch bis an die Zähne bewaffnete Schnellbootführerin in den feministischen Diskurshoheitsgewässern und Gralshüterin der einen wahren Genderlehre schießt sie schlüsselreizartig auf das, was sich nicht in die eigenen, mit viel Liebe ausgestanzten Denk-, Schreib- und Sprachschablonen fügt, welche so schön beim Leben helfen, weil sie die Guten übersichtlich von den Bösen zu trennen erlauben. Ihre Forderung, die patriarchalische Serien-Vielweiberei doch bitte umgehend und ohne Wenn und Aber – also quasi ohne zu denken – »zu denunzieren«, klingt in meinen Ohren wie das Gegenteil eines kreativen, unterschiedliche Stimmen zu Gehör bringenden Journalismus und ist bis in den Sprachgebrauch hinein unappetitlich stalinistisch. Da enthüllt sich eine erstickende, jedes Selberdenken lähmende Political Correctness.

Ich jedenfalls habe den fein geschriebenen Artikel von Esther Buss über »Big Love« nicht nur sehr gern und mit Gewinn gelesen, sondern auch keinesfalls den Eindruck, dass sich seine Verfasserin darin nun in tendenziös-unkritischer Weise zur Verfechterin der Polygynie aufschwingt.

Roman König (per E-Mail)

BETR.: *»VORSPIEL: MILLE PETROZZA / KREATOR« SPEX #318*

Hallo!

Tja, das haben wir wohl Moses Schneider zu verdanken: Kreator in Spex und Intro. Wobei ihr euch der Thematik auf interessantere Weise nähert als Intro. Da musste erst wieder Kumpel Thees – wenn auch mit überwiegend sympathischen Kommentaren – vor den Karren gespannt werden, damit das überhaupt jemand liest.

Nun geht's aber eigentlich direkt an Mille. Mensch, auch nach zwanzig Jahren sind Death-Metal-Sänger immer noch »Krümelmonster«? Dieser Gag ist doch steinalt und die Antipathie der Thrasher gegenüber dem Death Metal glücklicherweise längst passé. Außerdem ist das (Vor-)Urteil der unarti-

kulierten Ausdrucksweise des Grunzens nicht haltbar. Die meisten der markanten Death-Metal-Sänger äußern sich verständlich, mit ein bisschen Geduld (und auch Training) kann man deren Texte komplett verstehen und nimmt auch die individuellen Akzentuierungen wahr. Eine Auswahl: Chuck Schuldiner, Lars-Göran Petrov, Matti Kärki, Michael Akerfeldt, David Vincent, Jan-Chris De Koeyer, Dan Swanö, Karl Willetts, Dave Ingram, Ola Lindgren, Jörgen Sandström, Johnny Hedlund, Marc Grewe, Piotr Wiwczarek.

Auch der von dir ›unverstandene‹ Barney Greenway und sogar Chris Barnes sowie John Tardy haben entweder verständliche Passagen in ihren Texten oder aber artikulieren sich auf bestimmten Alben nicht weniger akzentuiert als du oder Tom Araya. (Darüber hinaus: Texte sind im Death Metal eh eher Beiwerk, es geht vielmehr um die Stimme als zusätzlichen ›Klang‹; einige der oben Erwähnten haben jedoch in textlicher Hinsicht tatsächlich Beachtliches zustande gebracht. Aber auch mir geht es im Endeffekt nicht um Texte. In einer früheren Spex hatte Sergio Mendes sinngemäß gesagt, er sei ein »melody guy«. Das trifft auch auf mich zu; nur wenn ich Metal höre, bin ich eben ein »riff guy«.) Eine Aussage wie »dieses Gegrunze im Death Metal [...] braucht kein Mensch« zeugt von mangelndem Respekt denen gegenüber, die Death Metal schätzen. Außerdem generierst du damit aus deiner eigenen Abneigung gegen das Stilmittel des Grunzens eine Art objektiver Feststellung, was man sicherlich als vermessen bezeichnen darf. Gratulation dennoch zur sehr guten neuen Platte »Hordes of Chaos« und zur meiner Meinung nach besten Gesangsleistung deiner gesamten Musikerlaufbahn. Ach so: Dass du »For Whom the Bell Tolls« im Original nicht kennst, kann ich einfach nicht glauben. Da muss irgendein Kommunikationsfehler im Interview passiert sein.

Marc Henselek (per E-Mail)

Anmerkung der Redaktion: Es handelt sich tatsächlich um einen »Kommunikationsfehler«. Natürlich kennt Mille das Original von »For Whom the Bell Tolls« von Metallica.

BETR.: *»ERSTE WORTE: K.I.Z.« SPEX #318*

Der Ausklang des Heftes stört ein wenig den guten Gesamteindruck. Da finden sich Statements wie: »Wenn Maxim in ›Selbstjustiz‹ rappt: ›Ich kann machen was ich will / Weil ich die Autobahnen gebaut habe‹, dann nimmt er da natürlich eine Sprecherposition ein, die überspitzt ist und mit den No-Go-Areas der deutschen Sprache spielt.« [...] Mit ihrer dämlichen Verwechslung von Sprache und Geschichte werden K.I.Z. einfach nicht dem Level eines Heftes gerecht, das gerade noch auf höchstem Niveau über Filmkritik schrieb und exzellente Leute wie Friedrich Kittler zu Wort kommen ließ. Man kann sich die Typen gut vorstellen, wie sie im Bunker-Studio ›rumhängen‹ und sich ›provokante‹ Songthemen überlegen – um es dann exakt bis zu Hitlers Autobahnen zu schaffen, damit es dann auch der letzte berufsbetroffene Lichterkettenbilder kapiert und mit dem erwünschten Empörungsreflex reagiert. Danach glaubt man dann, sich schon einen »Kontrovers«-Sticker aufs Album kleben zu dürfen. Schön, dass Claude Lanzmann nicht lesen muss, auf welch durchsichtige Weise die NS-Zeit hier als Steinbruch für billig zu habende Marketingeffekte benutzt wird. Fand ich gerade als letzten Spex-Eindruck sehr unschön.
Aber wie hätte Olli Kahn fellationistischerweise gesagt? – Mund abputzen, weitermachen!

Alfonso Bachmann (per E-Mail)

BETR.: *»DA DACHTE ICH KURZ: OH!« SPEX #318*

Sehr geehrte Spex-Redaktion.

Dies ist mein erster Leserbrief. [...] Antony und ich sind ein Jahrgang und als Frau finde ich auf jeden Fall, dass die weibliche Seite auch in der Spex noch intensiver ihren Einzug halten sollte. Allerdings fällt mir auf, dass vor allem eine Seite ihren Einzug gehalten hat, und das ist die Unübersichtlichkeit, und diese ist für mich, erfahren und erwachsen wie ich bin, irritierend. Ich mag bildende Kunst und Musik sehr, und Kleider und Filme und Theater und Straßengangs, und ich verabscheue Krieg, Unterdrückung, Fremdenfeindlichkeit, falsches Heldentum und Homophobie und so weiter. Was ich aber auch sehr mag, sind Klarheit und Persönlichkeit.

Beim Lesen der Ausgabe Jan/Feb '09 wurde ich geradezu überwältigt von der Vielfalt an Eindrücken, die mir aus der Welt der Musik, Mode, Kunst und des Sports und Films und der Unterdrückung, und gegen diese anzuarbeiten und sich doch allem gegenüber offen zu verhalten, entgegenkam. Da dachte ich kurz: Oh! Vielleicht muss ich ja noch mal lesen und alles erschließt sich neu.

Herzliche Grüße
K. Schmirler (per E-Mail)

BETR.: *COPY-PASTE CULTURE UND ROSES KINGS CASTLES*

Liebe Neon-Redaktion,

ich bin ein großer Fan der Spex, da ich mich sehr für Musik jeglicher Art interessiere. Eine Band, die es wirklich verdient hätte, auch in der Spex aufzutauchen, sind Roses Kings Castles, das Nebenprojekt von Adam Ficek von den Babyshambles. Er ist wirklich begabt und das nicht nur als Petes Drummer, und ich (und er sicher auch) würde mich sehr freuen, würdet ihr ihm einen Artikel widmen!

Liebe Grüsse,
Kathi (per E-Mail)

KONZERTE + TOURNEEN FEBRUAR – MAI 200

MUSIKEXPRESS präsentiert
BLOC PARTY
Special Guest: Delphic
21.02. HAMBURG Docks – Ausverkauft
www.blocparty.com

VISIONS präsentiert
SECRET MACHINES
21.02. BERLIN frannz Club
22.02. HAMBURG Logo
TICKETS EUR 16,--
www.thesecretmachines.com

MTV, ROLLING STONE, PIRANHA, MYSPACE & YAHOO! präsentieren
OASIS
Special Guest: Glasvegas
27.02. MÜNCHEN Zenith – Ausverkauft
www.oasisinet.com
In Kooperation mit Brosch-Tours

SEASICK STEVE
27.02. HAMBURG Astra Stube
TICKETS EUR 10,--
www.seasicksteve.com

RAY LAMONTAGNE
Special Guest: Priscilla Ahn
03.03. KÖLN Stadtgarten*
04.03. HAMBURG Uebel & Gefährlich
05.03. BERLIN Festsaal Kreuzberg
TICKETS EUR 20,-- / *EUR 24,--
www.raylamontagne.com

MYSPACE präsentiert
KATY PERRY
Special Guest: 30H!3
04.03. MÜNCHEN Tonhalle
05.03. NEU-ISENBURG Hugenottenhalle*
06.03. HAMBURG Große Freiheit 36
TICKETS EUR *21,-- / 22,--
www.katyperry.com

AUTOSTADT präsentiert
im Rahmen der Moviementos Festwochen 2009
KRAFTWERK
25.04. WOLFSBURG Altes Heizkraftwerk, 20:00
25.04. WOLFSBURG Altes Heizkraftwerk, 23:59
26.04. WOLFSBURG Altes Heizkraftwerk, 20:00
Die Konzerte sind ausverkauft
www.kraftwerk.com

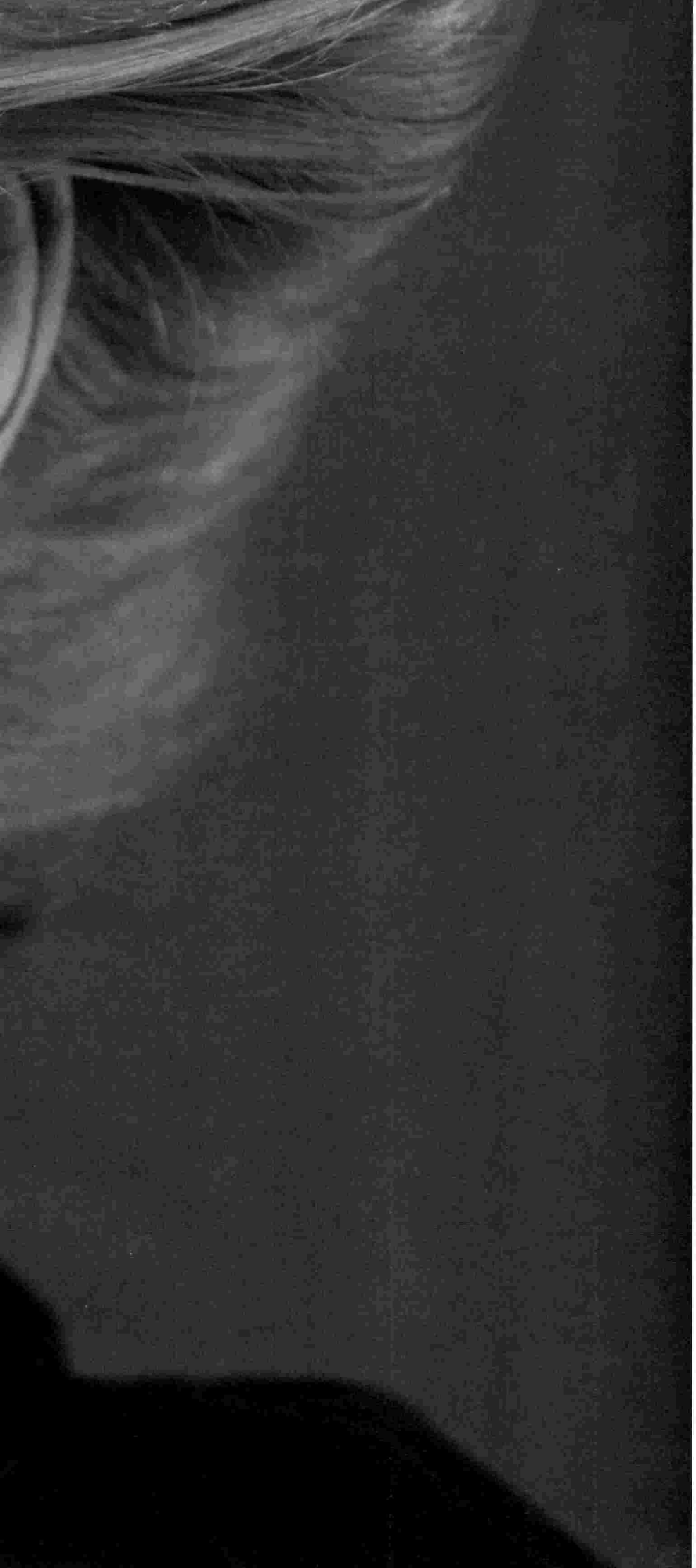
SPEX präsentiert
ANDREW BIRD
01.05. KÖLN Luxor
05.05. HAMBURG Uebel & Gefährlich
06.05. BERLIN Admiralspalast 101
TICKETS EUR 20,--
www.andrewbird.net

ROLLING STONE präsentiert
PJ HARVEY & JOHN PARISH
06.05. STUTTGART Theaterhaus
TICKETS EUR 28,-- / 34,-- / 37,--
07.05. BERLIN Passionskirche - Ausverkauft
www.pjharvey.net, www.johnparish.com

ONLINE TICKETS FÜR ALLE KONZERTE UNTER WWW.TICKETS.DE

Die angegebenen Ticketpreise gelten für den Vorverkauf zzgl. Gebühren
Tickets erhältlich an allen bekannten Vertragsvorverkaufsstellen.
Weitere Konzerte anderer Künstler in Vorbereitung. Infos unter www.tickets.de
Änderungen vorbehalten.
Tourneeveranstalter: MCT Agentur GmbH

MCT

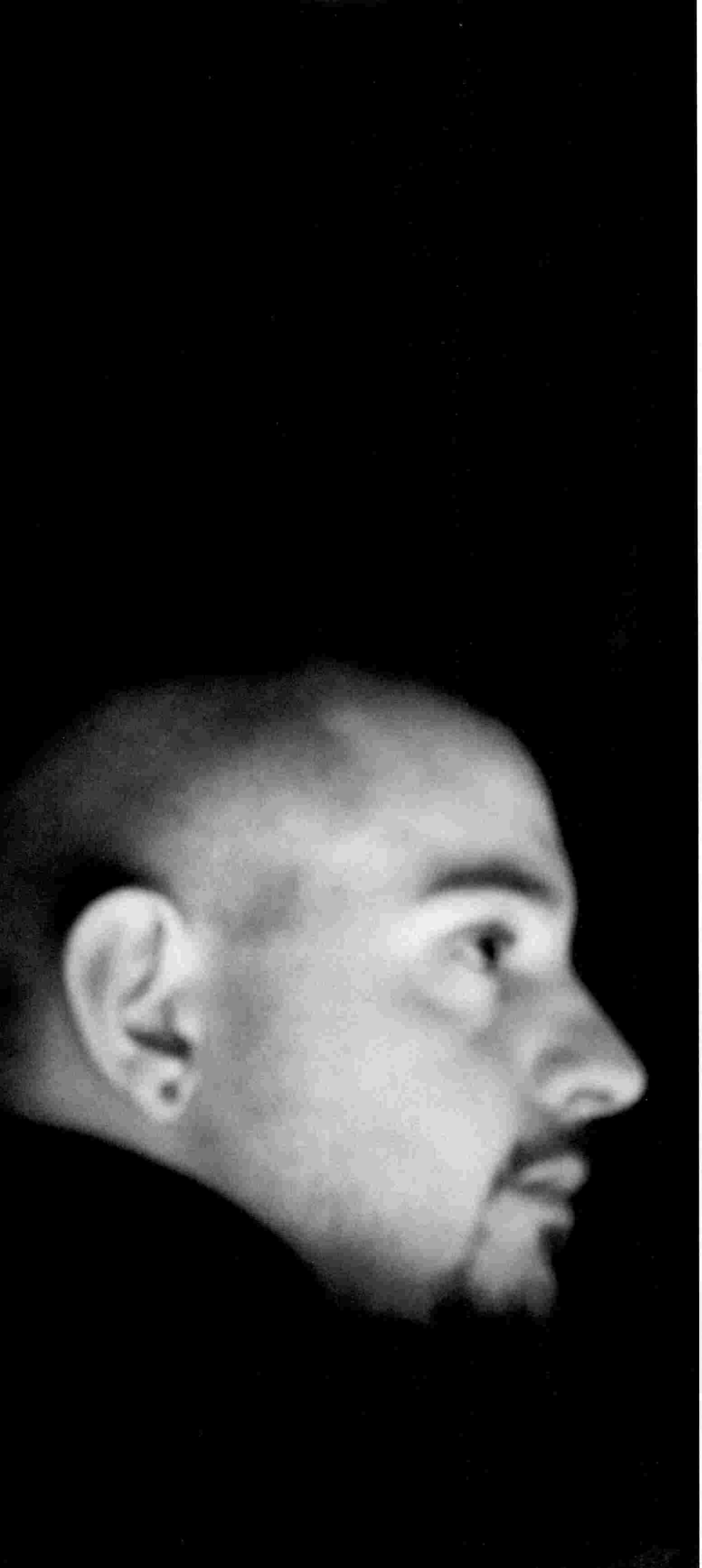


FEVER RAY
EUER FIEBER IST NICHT MEIN FIEBER

TEXT: WALTER WACHT **FOTO:** YVES BORGWARDT
HAARE & MAKE-UP: WIEBKE OLSCHEWSKI

Wenn die Mutterschaft zur Selbstreflektion wird: Begleitet von einem hämmernden Stahlhütten-Rhythmus singt Karin Dreijer Andersson in ihrem Stück »Concrete Walls« mit müder Stimme ein Klagelied über die an die Substanz gehende Unruhe, die eine Mutterschaft mit sich bringen kann. Die sonst für morbide Düster-Tronica mit The Knife sowie als unnahbare Gastsängerin von Röyksopp und Robyn bekannte Schwedin wurde im vergangenen Jahr zum zweiten Mal Mutter einer Tochter. Die Kinderkrankheiten der Kleinen scheinen ihr so zugesetzt zu haben, dass sie auf ihrem musikalisch zwischen Coil, Trentemøller sowie Portishead verorteten Solodebüt »Fever Ray« nicht als glücklich jauchzende Supermami auftritt – sondern, ohne dass etwas Dramatisches vorgefallen wäre, Krankheit und Tod thematisiert. »I live between concrete walls / In my arms she was so warm / Eyes are open the mouth cries / Haven't slept since summer«, beschreibt sie die surrealen Bewusstseinszustände, die mit Schlafentzug einhergehen. »Ich wollte das psychedelische Gefühl zu fassen bekommen, wenn man von fiebrigen Kindern umgeben ist«, erklärt die 33-Jährige. »Es ist sehr schwer, monatelang ohne Schlaf auszukommen. Es ist merkwürdig, dass die Frauen darüber nicht verrückt werden.« Während die schwedische Sängerin Frida Hyvönen auf ihrem Album »Silence is Wild« zuletzt detailliert von einer Abtreibung sang, gibt es hier einen neuen Ansatz zum Topos Elternschaft: »Man ist für das Leben dieser kränkelnden Kinder verantwortlich. Im ersten Lebensjahr sind sie dem Tod noch viel näher als dem Leben. Woher soll man wissen, ob sie nicht zum Tod zurückkehren?« Die meisten Eltern würden es vermutlich kaum wagen, das Thema überhaupt zum Gegenstand der Auseinandersetzung zu machen. Dreijer-Andersson thematisiert es in Fiebertraum-Elektro drastischer, als es bisher im Pop zu hören war.

Fever Ray *»Fever Ray« (Rabid Records / Cooperative Music / Universal Music)*
VÖ: 20. März



AEROPLANE
BESTE MOMENTE IM REMIX-TRUBEL

TEXT: GERD JANSON **FOTO:** JOE LAI

Aus diesem Stoff sind Discolegenden: Das Duo Aeroplane hat nur eine einzige Maxi-Single gebraucht, um sich unauslöschlich auf der Weltkarte des Viervierteltstepps einzutragen. Seit »Caramellas«, ihrem quecksilbrig schimmernden Piano-Epos vom August 2007, stehen Stephen Fasano und Vito De Luca, den beiden Belgiern mit italienischen Wurzeln, Tür und Tor zum Indie-Dance-Himmel offen. Nicht nur Hipster-Blogger waren von den Melodieduschen des Stücks hellauf begeistert, sondern genauso die internationale DJ-Garde. Kein Wunder, dass sich Aeroplane seitdem intensiv mit dem beschäftigen, was Dance-Produzenten seit den Siebzigern zu gefragten Menschen macht: Remixes. Von Friendly Fires, The Shortwave Set und Das Pop wurden Fasano und De Luca bereits beauftragt. Ihre Veredlung von Grace Jones' »Williams' Blood« gehört zu den besten Momenten im kolossalen Grace-Jones-Remix-Trubel der letzten Monate. Und aktuell unterstreichen Aeroplane den heimeligen Schmusefaktor von Sébastien Telliers »Kilometer« mit pointierten Anspielungen auf Cerrone und ABBA. Während man Remixen oft genau anhört, dass sie ihren Produzenten lediglich als Einladung dafür dienen, den eigenen Blueprint-Sound zu promoten, scheinen Fasano und De Luca jedes Mal mit größtem Spaß von Grund auf neu anzusetzen: »Meistens behalten wir nur die Gesangsspuren und schreiben um diese dann im Grunde ein komplett neues Stück herum.« Da darf dann auch schon mal ein beherzter Eiertanz aufgeführt werden, wie bei MGMT und deren »Electric Feel«. Obwohl sich Aeroplane also gewissermaßen als Remixer alter Schule empfehlen, gerieren sich die beiden, die gerade auch mit den Arbeiten an ihrem ersten Album begonnen haben, keineswegs als große Discokenner. »Für uns ist Popmusik am allerwichtigsten«, sind sich beide einig. »Pink Floyd, Beach Boys, Elton John. Und nicht zu vergessen unser italienisches Erbe: Lucio Battisti und Adriano Celentano!«

www.myspace.com/aeroplanemusiclove

MARISSA NADLER / ALELA DIANE
ELSEN IN DER BRANDUNG

Gegen ihr zartes Hauchen, ihre mal glockenhellen, mal sich überschlagenden Stimmen und gegen ihre Langsamkeit scheint kein Kraut gewachsen. Die neuen Folk-Frauen sind überall, und sie vertreten überraschend altmodische Rollenmodelle. Als hätte es Punk, Jugendrevolten und Neue Musik nie gegeben, nagen ihre Balladen ebenso butterweich wie unerbittlich an unseren Nerven. Unaufhaltsam verstopft eine neue Innerlichkeit den Äther.

TEXT: JENS BALZER **FOTO MARISSA NADLER (LINKE SEITE):** OLIVER SCHULTZ-BERNDT
FOTO ALELA DIANE (FOLGENDE SEITE): PATRICIA DE GOROSTARZU

Folkmusik wurde in den vergangenen Jahren eine Weile lang wieder gerne gehört; das damit zusammenhängende Revival nannte man ›New Weird America‹, ›Weird Folk‹, ›Free Folk‹ oder – wenn man nicht so genau aufgepasst hatte – auch schon mal ›Freak Folk‹. Die Blütezeit des Revivals dauerte von 2004 bis 2007, inzwischen ist der Hype fast völlig verglommen. Wichtige Protagonisten der ersten Welle wie etwa Animal Collective haben sich vom Schein der naturseligen Schlichtheit verabschiedet und bewegen sich von der kollektiv-elektrischen Improvisation auf eher Clubmusik-orientierte elektronische Produktionsweisen zu. Auch als Novelty-Gag taugt das Neo-Hippietum nicht mehr. Fast alle guten Schrat-, Bart-, Bartschrat-, Vollbart- und Damenbartwitze wurden inzwischen gerissen. Auch im Genre der wüst dahingesponnenen Künstlerbiografie, wie es vor allem durch Devendra Banhart und CocoRosie bereichert wurde (bitte ankreuzen: »Wir lernten uns in einer Badewanne in Paris kennen / auf einer Rucksackreise durch Guatemala / in einem Obdachlosenasyl in Brooklyn«), gab es zuletzt nur noch wenig interessante Neuerungen zu melden. Immerhin: Die Hippies, in ihrer stoischen Witzfigürlichkeit fast zwei Jahrzehnte lang so etwas wie die Ostfriesen des Pop, wurden auf breiter Front rehabilitiert – und zwar als Protagonisten einer Obskurität, die sich der musikindustriellen Verwertung entschiedener widersetzte als all die gut gescheitelten neuen Postpunk-Britpopper und die FDP wählende Easyjet-Raver-Gemeinde. Dass Hippies auch total nerven können – mit ihrer Langsamkeit, den nach innen gedrehten Pupillen, ihrem Duseln und Dudeln und dem ganzen spirituellen Geschwätz –, hatte man vor lauter Freude über den neuen weird Chic zwischenzeitlich fast schon vergessen.

Dabei können Hippies sehr lästig sein. Besonders lästig sind sie – keine Frage –, wenn sie zugleich auch noch Männer sind. In diesem Fall verbinden sie die exaltierte Weichheit der hippietypischen Effeminiertheit meist mit einem unterdrückten Machismo: Selbstfindungsgefasel paart sich bei ihnen dann gern mit einer unangenehmen Rechthaberei und einem ungesund unausgelebten Willen zur Dominanz. Aber auch Hippie-Frauen können stark stören: Sie reden zu langsam, neigen – besonders in künstlerischen Fragen – zur Selbstüberschätzung und nutzen ihre nachdrücklich betonte Sensibilität, Unvoreingenommenheit und Dünnhäutigkeit letztlich doch nur zur systematischen Erpressung ihrer bemitleidenswerten Umwelt.

Es scheinen beklagenswerterweise vor allem solche Frauen zu sein, die uns nach dem Ende der ersten Folk-Welle als Vertreterinnen des ›Female Folk‹ geblieben sind: auf den ersten Blick gar nicht mal unangenehme Zeitgenossinnen, die bei mehrmaligem Hören ihrer

Musik aber schnell mit der uninspirierten Dauerwiederholung einer klischeehaften Naturseligkeit und Naivität zu nerven beginnen. Andererseits: Viele Menschen, nicht zuletzt Männer, mögen das wohl. Bei Geschmacksalgorithmenhändlern wie last.fm ist ›Female Folk‹ längst schon zum beliebten operablen Ähnlichkeitskriterium geworden.

Einerseits schließen die neuen Folk-Frauen an das gleichgestanzte Gesumse jener traditionalistischen Country-Folk-Sängerinnen an, die wie Sophie Zelmani oder Eleni Mandell schon länger die Gemüter des gediegenen Americana-Hörers erfreuen. Andererseits erfüllen sie die gleiche Funktion, die Sängerinnen wie Norah Jones oder Viktoria Tolstoi in den vergangenen Jahren im Feld des Mainstream-Jazz übernahmen: Auch von diesen wurde ja ein erschlafftes, kommerziell ausgepowertes Genre mit säuselndem Gesang wachgeküsst und muss seither als süßlich wimmernde, aber gut verkäufliche lebende Leiche fortexistieren.

Die Norah Jones des Neo-Folk heißt nun Alela Diane. Sie ist 25, tut aber gern so, als sei sie zweihundert Jahre alt: Auf den Covern ihrer ersten beiden Alben – »The Pirate's Gospel« aus dem Jahr 2007 und dem gerade erschienenen »To Be Still« – posiert sie in nostalgisch-braunstichigen Bildern im Kostüm einer Pioniersfrau aus den guten alten Tagen des Wilden Westens. Hier, in der amerikanischen Vergangenheit, war das Leben zwar hart, aber der Horizont noch weit, und, das wollen diese Images wohl auch ausdrücken, es war gut, dass Gott für die Menschen unter dem weiten Himmel den sicheren Hafen der Familie errichtet hat.

In ihren Selbstauskünften legt Diane großen Wert darauf, mit Joanna Newsom befreundet zu sein; gern lässt sie sich auch als Schwester im Geiste bezeichnen. Tatsächlich kommen beide aus Nevada City. Doch wo Newsom mit ihrer schroffen, manchmal meckernden Stimme stets an der Grenze zur Dissonanz singt und ihr Leitinstrument – die Harfe – gerade nicht zur Erzeugung perlenden Wohlklangs benutzt, sondern vielmehr mit hartem Anschlag zum Medium eines offenen Geschichtenerzählens erhebt, zupft Alela Diane lediglich eine lieblich-schlichte Wandergitarre und lässt in ihren Gesang immer nur so viel Dissonanz und ›Unreinheiten‹ hinein, dass die Gesamtheit der mädchenhaften Anmutung nicht gefährdet wird. Gelegentlich schlägt die Stimme kehlig glucksend um, manchmal formt der Gesang sich zu einer Art drollig hinterwäldlerischem Jodeln aus; doch kann man sich sicher sein, dass nichts geschieht, was nicht zugleich niedlich wäre. Wo Alela Diane auf diese Weise mädchenhafte Frühlingsfrische mit der erwachsenen Kenntnis der Americana-Stilistik verbindet, möchte die zwei Jahre ältere Marissa Nadler lieber subjektiv-psychedelische Weite erzeugen. Auf ihrem vierten Album »Little Hells«, das gerade erschienen ist, hört man neben ihrem schläfrig-verhuschten Gesang auch Synthesizer, elektro-akustische Instrumente und ein Wurlitzer-Piano. Darüber haucht die Sängerin, die sich auf ihren Künstlerbildern barfuß in Quäkerkleidern zeigt, schröckliche Moritaten von Herzeleid und gefallenen Mädchen. Wäre der Vortrag nicht so bitterernst – wir würden lachen.

Die Mischung aus melancholischem Hauchen und nach Shoegazer-Art diffus aufeinander geschichteten Sounds erbringt durchaus ein paar interessante Effekte, etwa wenn sich hinter dem Mädchenhauchen das wängwäng-machende Winseln einer Lapsteel-Gitarre mit dem weitläufigen Wimmern eines Theremins mischt. Doch wird den Überlagerungen, die dabei entstehen, niemals gestattet, sich zu echten Vibrationen auszuwachsen – ebenso wenig, wie Nadler sich an irgendeiner Stelle des Albums traut, einen der zahlreich beschriebenen Schmerzen auch einmal tatsächlich kundzutun, den Gesang gegen die Instrumentierung zu stellen und sich über die eigenen stimmlichen Grenzen hinwegzuwagen.

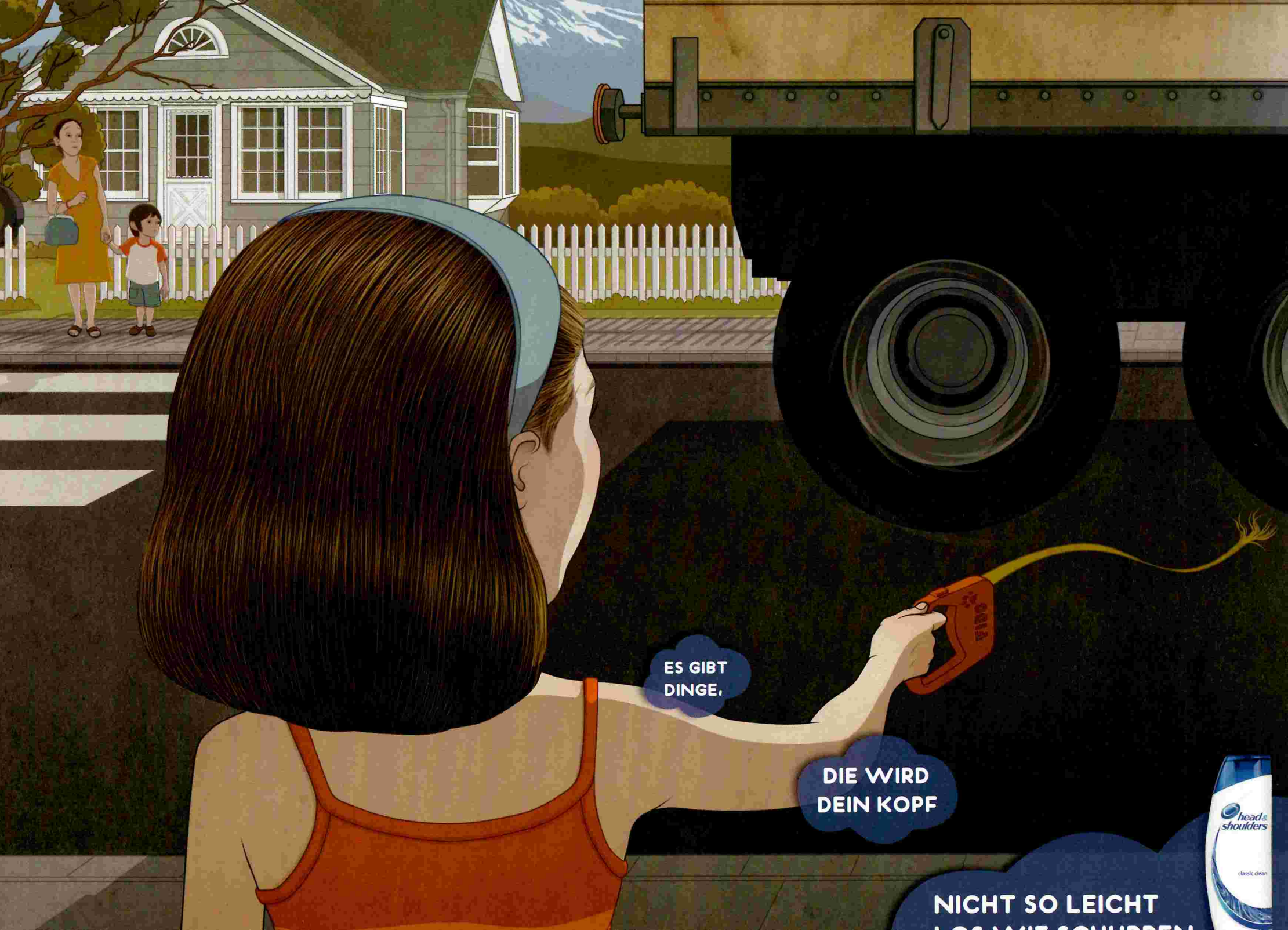
Gelegentlich schlägt die Stimme kehlig glucksend um, manchmal formt der Gesang sich aus zu einer Art drollig hinterwäldlerischem Jodeln

Das verbindet sie mit Diane: Beide befreunden ihren Traditionalismus nie mit einer wahrhaften klanglichen Modernität – anders als wiederum Newsom, aus deren Harfenspiel man ja ebenso Folk wie die Kompositionsweisen der Neuen E-Musik heraushören kann. ›Folk‹ steht im ›Female Folk‹ gerade nicht für die Freiheit, nach der die improvisierenden Folk-Kollektive der letzten Jahre suchten – die Freiheit im Zusammenspiel, aber auch in der Vermischung von Epochen und Stilen –, sondern vielmehr für die verzagte Selbstbeschränkung auf das Schlichte, Pseudo-Naturbelassene, auf die schrebergartenhafte Umhegtheit einer gut überschaubaren Singer/Songwriter-Tradition und eines zutiefst regressiven Frauen- und Künstlerinnenbilds.

Eigentlich müsste der ›Female Folk‹ also treffender ›Unfree Folk‹ heißen: Als letzte Schwundstufe des Folk-Revivals hinterlassen Sängerinnen wie Diane und Nadler vor allem den Eindruck einer großen Gediegenheit, eines selbstzufriedenen Post-Hippie-Biedermeiers: pseudoauthentisch und pseudokunstvoll, doch in Wahrheit hochkonfektioniert und klischeehaft. Ihre Musik bietet wenig mehr als die Soundtapete für den eingebildeten Bildungshörer; hübsch anzusehende, aber innerlich zutiefst entleerte Nachwehen eines überflüssig gewordenen Hypes.

Alela Diane *»To Be Still« (Fargo / RTD) VÖ 20. Februar*

Marissa Nadler *»Little Hells« (Kemado / RTD) VÖ 27. Februar*


ES GIBT DINGE,
DIE WIRD DEIN KOPF
NICHT SO LEICHT
head & shoulders
classic clean

TELEPATHE

TEXT: CHRISTOPH BRAUN **FOTOS:** LARS BORGES

Avantgarde-Pop aus good old Brooklyn: Unterstützt von Dave Sitek, mischen Telepathe Hiphop mit Marching-Band-Rhythmen und Ballett mit Street Slang.

Wer aus Brooklyn kommt und Musik macht, muss sich dieser Tage unweigerlich mit animalischen Kollektiven oder ganggangenden Tänzern in einen Topf werfen lassen. Das liegt nahe, und doch ist es grundfalsch, man sieht es an Telepathe: Busy Gangnes und Melissa Livaudais spielen als Duo eine höchst eigensinnige, von jedweder Hippie-Weirdness unberührte Mischung aus Hiphop, historischem Synthie-Pop und volkstümlichen Marching-Band-Rhythmen. Zusammengehalten wird der Soundentwurf durch den coolen Girlismus der beiden, der auf ihrem Debütalbum »Dance Mother« unter anderem auch zu einer reizvollen pophistorischen Volte führt: Indem Telepathe die pathosbeladene Eleganz von Orchestral Manoeuvres in the Dark (OMD), der Cocteau Twins oder von Lush zitieren, weisen sie darauf hin, dass dieser träumerische Sound aus Chorus-Gitarren, Synthesizern und Drum Machines schon früher, in den Achtzigern, als Fluchthelfer vor Rock-Authentizität geliebt wurde. Telepathe haben mit Rock bereits ihre Erfahrungen gemacht: Wikkid nannte sich das All-Women-Quartett, in dem das Paar früher eine Mischung aus, so Gangnes, »kompliziertem und kaum hörbarem Rock mit einer Punk-Sensibilität« spielte. Livaudais zerrte an der E-Gitarre, Gangnes drosch aufs Schlagzeug ein. Vor vier Jahren gingen Telepathe aus Wikkid hervor, musiziert wurde fortan mit Logic Audio, die Hörbarkeit nahm rapide zu.

Die beiden schätzungsweise Anfang Zwanzigjährigen aus Bushwick, Brooklyn, wirken ein bisschen wie die Pat und Patachons des Avantgarde-Pop: Busy Gangnes spricht mit tiefer Stimme, hellwach und fokussiert. Aufgewachsen ist sie in Los Angeles, wo sie Klavierunterricht nahm und sich zur zeitgenössischen Ballett-Tänzerin ausbilden ließ. Ihr Alter verrät sie ebensowenig wie Melissa Livaudais, die mit bronzenem Teint, Kapuze über dem Kopf und viel »Yeah!« und »Cool!« im jugendlichen Slang wie das Straßen-Pendant zu Gagnes wirkt. Das Haus, in dem Livaudais aufgewachsen ist, wurde 2005 durch Hurrikan Katrina zerstört. Es stand in New Orleans, eine Stadt, die Livaudais tatsächlich auch wegen ihrer jährlichen Mardi-Gras-Umzüge liebt. So halten die Rhythmen der Marching Bands nun Einzug in die künstlerische Praxis des Stream of Consciousness, die Telepathe beim Musikmachen genauso anwenden wie beim Texten. Wundersame Doppeldeutigkeiten entstehen, wenn die beiden gemeinsam Lyrics verfassen, etwa beschreiben sie in »Drugged« die Medikamente an Omas Sterbebett, rufen damit aber ebenso Erinnerungen an melancholische Bewusstseinszustände unter Drogeneinfluss wach. Dazu erklingen absteigende Dreiklänge aus einem Vintage-Synthesizer. In »Lights Go Down« dagegen skandieren die beiden zu sehr roh belassenen Stolperbeats aus der 808 die Worte »The hunt / the winners / the givers / the killers« – laut den beiden eine Anspielung auf eine ausgiebige Runde guten Sex.

Das Spiel mit Brüchen in Sound und Poesie erhält durch den Produzenten von »Dance Mother« noch einigen Nachhall: Dave Sitek, der bei TV On The Radio Gitarre und Keyboard spielt, hat dem Album den Feinschliff gegeben. Die im Wildstyle-Modus programmierten und mit lyrischen Sopran-Gesängen ausgestatteten Tracks, gefiltert durch Siteks, mit alten Synthesizern vollgestelltes Studio: Im Falle von Telepathe führt das zu einer Art universalem musikalischen Gleichgewicht.

Telepathe *»Dance Mother«*
(V2 / Cooperative Music) bereits erschienen

CLINT EASTWOOD
GRAN TORINO
WARNER BROS. PICTURES PRÄSENTIERT
IN ZUSAMMENARBEIT MIT VILLAGE ROADSHOW PICTURES EINE DOUBLE NICKEL ENTERTAINMENT
EINE MALPASO PRODUKTION „GRAN TORINO" SCHNITT JOEL COX, A.C.E. GARY D. ROACH
PRODUKTIONS-DESIGN JAMES J. MURAKAMI KAMERA TOM STERN, AFC, ASC
EXECUTIVE PRODUCERS JULIETTE KAHN TIM MOORE UND BRUCE BERMAN
STORY DAVE JOHANNSON & NICK SCHENK DREHBUCH NICK SCHENK
PRODUZENTEN ROBERT LORENZ, BILL GERBER PRODUZENT UND REGIE CLINT EASTWOOD
VILLAGE ROADSHOW PICTURES
WARNER BROS. PICTURES
AB 5. MÄRZ IM KINO
www.GranTorino-derFilm.de

CHRISTIAN NAUJOKS
UND NUN IN DIE DISKURSABTEILUNG

Zähflüssige Beats, Zwölfton-Pianomelodien, Sprachfetzen: Der Wahlhamburger Christian Naujoks veröffentlicht dieser Tage sein Debüt auf Dial und schüttelt nicht nur die Kategorien gehörig durcheinander, sondern auch seine eigene Künstleridentität.

TEXT: ARAM LINTZEL **FOTO:** DIRK STEWEN

Wenn »die Verwischung der Grenze zwischen E und U« eine abgedroschene Phrase ist, dann ist Christian Naujoks das Gegenteil eines Phrasendreschers. Auf zugleich schrullige und glamouröse Weise, also völlig klischeefrei, vermischt der in Hamburg lebende Naujoks ernste mit unernster Musik, moderne Klassik mit Pop. In gerade mal einer guten halben Stunde verwickelt er auf seinem Album »Untiteld« unterschiedlichste Charaktere ins Gespräch: George Michael und John Cage, Arnold Schönberg und Ricardo Villalobos, Elton John und Erik Satie, Steve Reich und My Bloody Valentine.

Mit der offensiven Bezugnahme auf Zwölfton-Musik, Minimalismus und Eric Saties Möbelmusik meint es Naujoks ernst, dennoch schreibt er das ›E‹ in ›E-Musik‹ eher klein: Der spielerische Gebrauch interessiert ihn mehr als die große, prätentiöse Geste. Bei seinen Liveauftritten am Klavier hört man denn auch ulkige Ansagen wie diese: »Und nun für die Diskursabteilung: eine weitere Zwölfton-Komposition.« Dann rückt er kurz Baseball-Käppi und Brille zurecht und umschmeichelt das Publikum mit einem seiner musikalischen Aphorismen, die kurios zwischen aufgekratzter Crooner-Ballade und modernistischer Punktgenauigkeit schwanken. Wie sehr sich Naujoks dabei aus dem Fenster lehnt, erinnert trotz des völlig anderen Ansatzes manchmal an Justus Köhncke. »Ist das ein überdrehter Spacken oder der nächste It-Boy?«, mögen sich manche Zuhörer fragen. Obwohl Naujoks neben seinem Kunststudium in Leipzig kurze Zeit in Weimar an der Bauhaus-Uni elektroakustische Komposition studiert hat, ist er Autodidakt. »Das meiste Wissen habe ich aus den Hamburger Bücherhallen«, erzählt er. »Die sind so toll! Dort gibt es alle Noten von Ligeti, Schönberg, Pärt, Nancarrow und so weiter.« Überhaupt scheint der Umzug 2005 von Leipzig nach Hamburg die richtige Entscheidung gewesen zu sein: Hier lernte er Peter Kersten alias Lawrence kennen, der ihn nun auf seinem Label Dial herausbringt. Hier in Hamburg traf er auch den Produzenten Tobias Levin, in dessen Studio Electric Avenue einige Stücke entstanden sind. Naujoks dazu: »Im Studio haben wir zunächst komplett auf Analogband gearbeitet. Ich fand das sehr gut für die Konzentration, die Arbeit auf Band fordert ein sehr ökonomisches Vorgehen. Das wirkt sich automatisch auf die Ästhetik aus.« Die aufwendige analoge Aufnahmepraxis und eine komplizierte Mikrofonanordnung dürften auch für die spröde Wärme des Klaviersounds auf »Untitled« verantwortlich sein. Der Verzicht auf die epische Klötzchenschieberei am Bildschirm ist dabei sicherlich Naujoks' Sympathie für die kurze Fassung entgegengekommen. »Mich hat immer die brüchige Form des Fragments gereizt, ich mag das Gefühl der Unabgeschlossenheit«, sagt er. Stücke wie »Two Epilogues« oder »Bar 27« (mit sehnsüchtigem Gesang) bewegen sich tatsächlich auf ungesichertem Boden, scheinen irgendwie prekär zu sein. Oft hören sie auf, bevor es richtig losgeht – und wirken so eher wie Interludes denn wie autonome Stücke.

Es entfaltet sich immer wieder, etwa bei »Light Over the Ranges«, eine beunruhigende und unheimliche Atmosphäre. Eben weil es sich um Umgebungsmusik im Satie'schen und Eno'schen Sinne handelt, um Musik, bei der man weghören darf, kann sich diese Stimmung unbemerkt ins Unterbewusste schmuggeln. Verstärkt wird dies von der aufreizenden Langsamkeit der Stücke – ein Konzept, das aus Minimalismus, Psychedelia und Ambient bekannt ist und von Naujoks weitergesponnen wird.

Nun bekäme man aber nur den halben Christian Naujoks zu fassen, würde man seine expressive, von R&B und Deep-House informierte und inspirierte Seite unterschlagen. Der Track »Bloom« ist wahrscheinlich das Highlight der Platte: Hier kommt wieder die für das Dial-Label typische Romantik ins Spiel. Zu einem zähflüssigen Beat und einer taumelnden Zwölfton-Pianolinie singt Naujoks mit einer Stimme, die waghalsig schwankend in alle Richtungen ausgreift. Als hätte Prince ein Reclamheftchen mit Thomas-Kling-Gedichten in die Finger bekommen, so hören sich die gesungenen und gesprochenen Sprachfetzen an, die Naujoks da presst. Doch bleibt der Sound trotz aller Deepness maschinell und mechanisch. Liegt es daran, dass er offenbar gerne mit Presets arbeitet?

»Ich liebe Presets!«, kommentiert Naujoks emphatisch. Für einen kulturkritisch motivierten Backlash, der in ihm einen Boten von »Entschleunigung« und einer ins »Menschelnde« gewendeten Technik sehen will, steht Naujoks nicht nur wegen dieser Freude am Vorgefertigten kaum zur Verfügung. Womöglich ist seine Musik sogar gerade deswegen so interessant und aufregend, weil sich Naujoks in einem viel umfassenderen Sinne als Preset-Persona begreift: als jemanden, der vorgegebene Rollen benutzt, wendet und in neue Zusammenhänge stellt. Denn der Rollenspieler Naujoks kann einige Prototypen mimen: den Modernisten, den Crooner, den Avantgardisten, den Showman, den Soulboy, den Romantiker. Sogar den Indierocker: Am Ende seines beeindruckenden Soloalbums hört man recht unvermittelt ein Stück Gitarrengeschrammel. Als komischer Epilog unterstreicht es noch einmal das Unvollendete und Provisorische des Naujoks'schen Entwurfes.

Christian Naujoks *»Untitled« (Dial / Kompakt) bereits erschienen*

M. WARD
ÜBERSCHREIBUNGEN ALTER MEISTER

Mit einer seltsam entrückten Folk-Interpretation von David Bowies »Let's Dance« spielte sich der Amerikaner Matt Ward vor sechs Jahren in unsere Herzen. Wie ein Spätgeborener, der eigentlich lieber in der Vergangenheit leben würde, beschwört er heute alte Erzähltraditionen.

TEXT: JACEK SLASKI **FOTO:** ULRIKE SEDAT

Es ist ein urwüchsiger Organismus, der tief unter der kulturellen Oberfläche der Vereinigten Staaten von Amerika pulsiert. In seinen Adern fließt ein alter Klang, ein Grundrauschen aus Jazz, Folk, Blues, Rock'n'Roll und Country. Dieser unsichtbare Organismus der amerikanischen Musiktradition trat in der Vergangenheit immer wieder hervor – im Rassismus der Blackface-Minstrel-Shows und in der Grand Ole Opry, der Radioinstitution für Countrymusik, im Greenwich Village wie an der Tin Pan Alley. Jeder Musiker kann an diese Tradition andocken. Einer, der es getan hat, ist Matt Ward, 1974 in Ventura County, Kalifornien, geboren, von Beruf fahrender Sänger, Songwriter und Gitarrist.

»Es ist gut, wenn die Leute nicht sofort imstande sind, herauszuhören, wann ein Song geschrieben oder aufgenommen wurde«, erläutert Ward im Interview. Hört man seine Platten, wird deutlich, was er meint: Auf seiner bis heute besten Platte »Transfigurations of Vincent« interpretierte er David Bowies »Let's Dance« so karg und zerbrechlich, dass der Song wie ein Echo aus einem vergangenen Jahrhundert klang. Zuletzt untermauerte er diesen Ansatz mit seinen Alben »Transistor Radio« (2005), auf welchem er die goldene Ära des Rundfunks beschwor, und »Post-War« (2006), das unter dem Eindruck des Irak-Krieges die Frage stellt, wie ein US Künstler seinem an der Seele kranken Land helfen kann. Musikalisch orientierte sich Ward an Blues- und Folkaufnahmen aus den Nachkriegsjahren.

Hinter seinem neuem Album »Hold Time« verbirgt sich kein tiefergehendes Konzept, sieht man einmal davon ab, dass der Sänger seiner eigenen Tradition treu bleibt: »Ich glaube, meine Alben klingen alle relativ ähnlich, mir geht es nicht um Neuerfindungen.« Schon immer hat ihn jene Musik begeistert, welche die Prüfungen der Zeit längst bestanden hat. Die Dreifaltigkeit des Country-Songs, die orale Tradition der Folkmusik, eine gute Melodie. Musikalische Einflüsse, denen er Bedeutung zuschreibt, kommen von Hank Williams und Howe Gelb, von Woody Guthrie und John Fahey, einem Gitarristen, der in den Fünfzigern durch sein virtuoses Fingerpicking bekannt wurde und später die Arbeit von Sonic Youth, Jim O'Rourke und eben M. Ward prägte. »Als ich vor etwa zehn Jahren auf Faheys Platten stieß und ihn Gitarre spielen hörte, legte ich mein Plektron beiseite und begann, mir seinen Style anzueignen«, erinnert sich Ward. Noch heute sieht er sich eher als Gitarrist, denn als Sänger.

Die Songs zu »Hold Time« entstanden wie schon öfters zuvor in Wards Wohnzimmer am analogen Vierspur-Rekorder. Immer wieder stellen Songs von alten Platten konkrete Ausgangsmomente dar, die Ward so lange an der Gitarre variiert und verändert, bis ein eigenes, neues Stück hervortritt. Das Überschreiben alter Meister hat im Folk und Country eine lange Tradition. Guthrie übernahm Traditionals, Dylan klaute bei Guthrie, Belafonte und Muddy Waters, und auch für M. Ward gilt die Musik als Vermächtnis, als ein ausgewogenes System von Geben und Nehmen. Deshalb sucht Ward immer schon die Zusammenarbeit mit anderen Musikern. Er kooperierte mit Howe Gelb, Cat Power, Beth Orton und Vic Chesnutt, mit der Schauspielerin Zooey Deschanel gründete er 2006 das Nebenprojekt She & Him, und mit Jason Lytle, dem Sänger von Grandaddy, produzierte er vor neun Jahren das erste Album seiner ersten Band Rodriguez. Auf die Frage, mit wem er gerne einmal Musik machen würde, antwortet M. Ward ohne zu überlegen: »Tony Bennett.« Es hätte weniger überrascht, wenn er Willie Nelson, Neil Young oder Tom Waits genannt hätte, an deren Platten man sich gelegentlich erinnert fühlt, lauscht man seiner ruhigen, beinahe geisterhaften Stimme und dem virtuosen Gitarrengezupfe. In der Entscheidung für die Las Vegas/Broadway-Legende Bennett zeigt sich, woran Ward wirklich interessiert ist: nicht an künstlerischer Nähe zu einem Genre, sondern an Zeitreisen, an Persönlichkeiten der Geschichte.

Auf »Hold Time« hat er mit einer Vielzahl von Gastmusikern gearbeitet. Neben Jason Lytle (Granddaddy) und Tom Hagermann von der Gypsy-Punk-Band DeVotchKa, ist auch Lucinda Williams als Gastsängerin zu hören. Mit ihr im Duett nahm M. Ward eine herzzerreißende Version der Ballade »Oh, Lonesome Me« von Don Gibson und Chet Atkins auf, die schon Johnny Cash einst für Sun Records eingespielt hatte. »Als wir an diesem Song arbeiteten, hörte ich in meinem Kopf Lucindas Stimme dazu. Spontan habe ich sie in L.A. angerufen und gefragt, ob sie den Song mit mir singen würde, und sie sagte zu.«

Unbeirrt setzt M. Ward so die Tradition amerikanischer Musik fort und zeigt, worum es dabei geht: Schon immer kamen Menschen zusammen, um Geschichten zu erzählen und gemeinsam Lieder zu singen. Um mehr, aber niemals auch um weniger, ist es ihm je gegangen. Nicht von ungefähr bedeutet der Albumtitel in wörtlicher Übersetzung: »die Zeit halten«. Als gälte es, der Vergangenheit eine freundliche Reverenz zu erweisen.

M. Ward *»Hold Time« (Matador Records / Beggars Group / Indigo) bereits erschienen*

CRYSTAL STILTS
KLEINE FLUCHT IN DAS JAHR 1966

Brooklyn und kein Ende – Crystal Stilts liefern den Garagenbeat für die Strandbarverschläge des »Lonely Planet«-Traveller-Universums, indem sie als popkulturell umfassend Gebildete Distanz zu ihrer Materie, zu Velvet Underground und ihren Inkarnationen wahren.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTO:** STANLEY PÄTZOLD

Eines Nachts, als JB Townsend seine Sonnenbrille aufgesetzt hatte, kam es zu einem Zwischenfall. Er lief in eine Straßenbaustelle, trat in frischen Zement, stolperte und stürzte. Seitdem trägt JB Townsend nachts keine Sonnenbrille mehr. Das ist durchaus programmatisch für seine Band. Von den amerikanischen Kritikern fast einmütig mit den großen Verdunklern der Popmusik verglichen, mit The Velvet Underground und The Jesus and Mary Chain, suchen Crystal Stilts nicht die Düsternis. Crystal Stilts suchen das Licht.

Die fünf, allesamt Ende zwanzig, leben in Brooklyn, genauer gesagt in Fort Greene, dem neuen East Village, wo, wie JB Townsend meint, »zunehmend Galerien, Boutiquen und Bullshit-Restaurants aufmachen«. Noch eine neue, interessante Band aus Brooklyn also, dem Stadtteil, aus dem zur Zeit mehr neue, interessante Bands kommen als aus jedem anderem Land der Welt. Crystal Stilts leben hier das ganz normale Indiemusiker-Leben: nachts Musik, tagsüber Arbeit, im Hotel, im Plattenladen oder in der Bibliothek. Einmal hatte JB Townsend bei einem Job MGMT zu bedienen, er fand sie »allzu flegelhaft«. So viele Bands es auch geben mag im Bezirk, sie haben kaum etwas miteinander zu tun: »In jeder anderen amerikanischen Stadt dürften sich die Musiker öfter über den Weg laufen als hier. Hier macht jeder sein Ding.« Die Obama-Haltung, nach der in dem Begriff ›Vereinigte Staaten von Amerika‹ vor allem das Adjektiv entscheidend sei, hat sich in Brooklyn offenbar noch nicht durchgesetzt.

Wie der Sänger der Crystal Stilts, Brad Hargett, kommt JB Townsend ursprünglich aus Florida. Er war mal Surfer. Dem Debütalbum der Band, »Alight of Night«, hört man das an: Garagenbeat, der in die aus Holz gezimmerten Strandbarverschläge des »Lonely Planet«-Traveller-Universums genauso gut passt wie in die Garagenbeat-Keller der Städte. Hämmer-Trommel, Schrammel-Gitarre, Bass, Echo, manchmal fiept eine Orgel. Und Townsend trägt einen hübschen Halblanghaarschnitt, der ihn tatsächlich ein bisschen aussehen lässt wie den jungen John Cale. Oder eher wie Sterling Morrison? Frankie Rose, die Schlagzeugerin von Crystal Stilts, spielt im Stehen. Wie Moe Tucker. Ihre Bandkollegen allerdings meinen: »Nein, das liegt daran, dass sie einen Floh im Po hat.« Und woher dieser Bandname? Brad Hargett: »Er erschien mir im Traum.« Visionäres Pathos, wie herrlich! – aber es ist gebrochen: »Den meisten Leuten fällt das leicht Ironische daran gar nicht auf.«

Crystal Stilts, kristallene Stelzen, so ein Name wäre unreflektiert wohl tatsächlich zuletzt in den sechziger Jahren möglich gewesen, der Zeit, die, wie JB Townsend betont, »der entscheidende Einfluss« ist für ihn und die Band. Damals wurde Jugendstilkunst wiederentdeckt (auch »Alight of Night« hat eine Art Jugendstil-Blumen-Plattencover) und die Begeisterung für Kristall so weit getrieben, dass prätentiös poetische Titel wie »The Crystal Ship« von den Doors zu Hits wurden – weil, so wahrscheinlich die Hippiephilosophie, Kristalle an die zu dauerhafter Materie gewandelte Zerbrechlichkeit des Schmetterlings erinnern. Oder so ähnlich. Der Schmetterling jedenfalls war das Wappentier jener Zeit. Berühmter Leitartikel in der Londoner Times anlässlich eines Drogenprozesses gegen die Stones: »Who breaks a butterfly on a wheel?« Doch ist es bestimmt nicht die dunkle, mittlerweile allzu abgegriffen wirkende Schwermut und auch nicht das Satanische der großen Prediger jener Zeit, die Crystal Stilts auszeichnet. Kurz: »Alight of Night« ist – gefährliches, aber aufrichtig gemeintes Kompliment – eine ziemlich angenehme, freundliche Platte für alle, die sich beim Musikhören gern ins Gestern flüchten.

Zu den besten Stücken, etwa »Departure«, könnten die Besucher der Crystal-Stilts-Deutschlandtour im Februar und im März mit dem Nacken wackeln, als gelte es, die letzten Ziffern von Prince' Jahrtausendwende-Motto auf den Kopf zu drehen: »Tonight I'm gonna party like it's 1966«. Fast jeder Titel auf »Alight of Night« ist ein Popsong, das plakativ Depressive fehlt der Platte ganz; Brad Hagett nuschelt beim Singen, klingt in seiner Unakzentuiertheit, selbst wenn er »I'm so scared« singt, eher verträumt als benommen oder verängstigt. Crystal Stilts wahren zu ihrer Materie die Distanz des popkulturell umfassend Gebildeten. Man kann sich mit ihnen über die Filme von Michelangelo Antonioni genau so unterhalten wie über Drogen. »Wenn überhaupt, dann nicht ›Blow Up‹, sondern ›Beruf: Reporter‹«, meint JB Townsend. Andy Adler, der Bassist, erwähnt: »Velvet Underground sollten ja in ›Blow Up‹ auftreten, aber es war zu teuer, sie nach Europa zu fliegen. Also nahmen sie die Yardbirds.« Und Brad Hargett erzählt von seinen Räuschen: »Auf Ketamin habe ich eine ganze Reihe von Inkarnationen durchlebt, schließlich war ich nur noch ein Lichtpunkt. Und als ich auf einem Cocktail aus Pilzen und MDMA war, lag ich auf dem Boden und sah Hieroglyphen an den Wänden.« Unnötig zu betonen, dass die Musik von Crystal Stilts zu einem gemütlichen Ketamin-Abend allein zu Haus genauso hervorragend passt wie zum gemeinsamen Referenz-Raten.

Crystal Stilts *»Alight of Night«*
(Angular / ALIVE) bereits erschienen

ANDREW BIRD
NOBEL GEHT DAS BIEST ZUGRUNDE

Andrew Birds Familienname bestimmt zunehmend seine Identität als Musiker: Auf einem seiner Alben sinnierter er über »The Mysterious Production of Eggs«, in den Liner Notes eines anderen Albums reihte er sich in eine Porträtserie diverser Sittiche ein. Auch der Titel seines neuesten Werks »Noble Beast« zeugt von Begeisterung für Zoologie. Auf ihm verbindet der Stadtflüchtige Bird das Kreatürliche mit dem Kreativen in melancholischem, das Weite suchendem Folkpop.

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** CHRISTOPH VOY

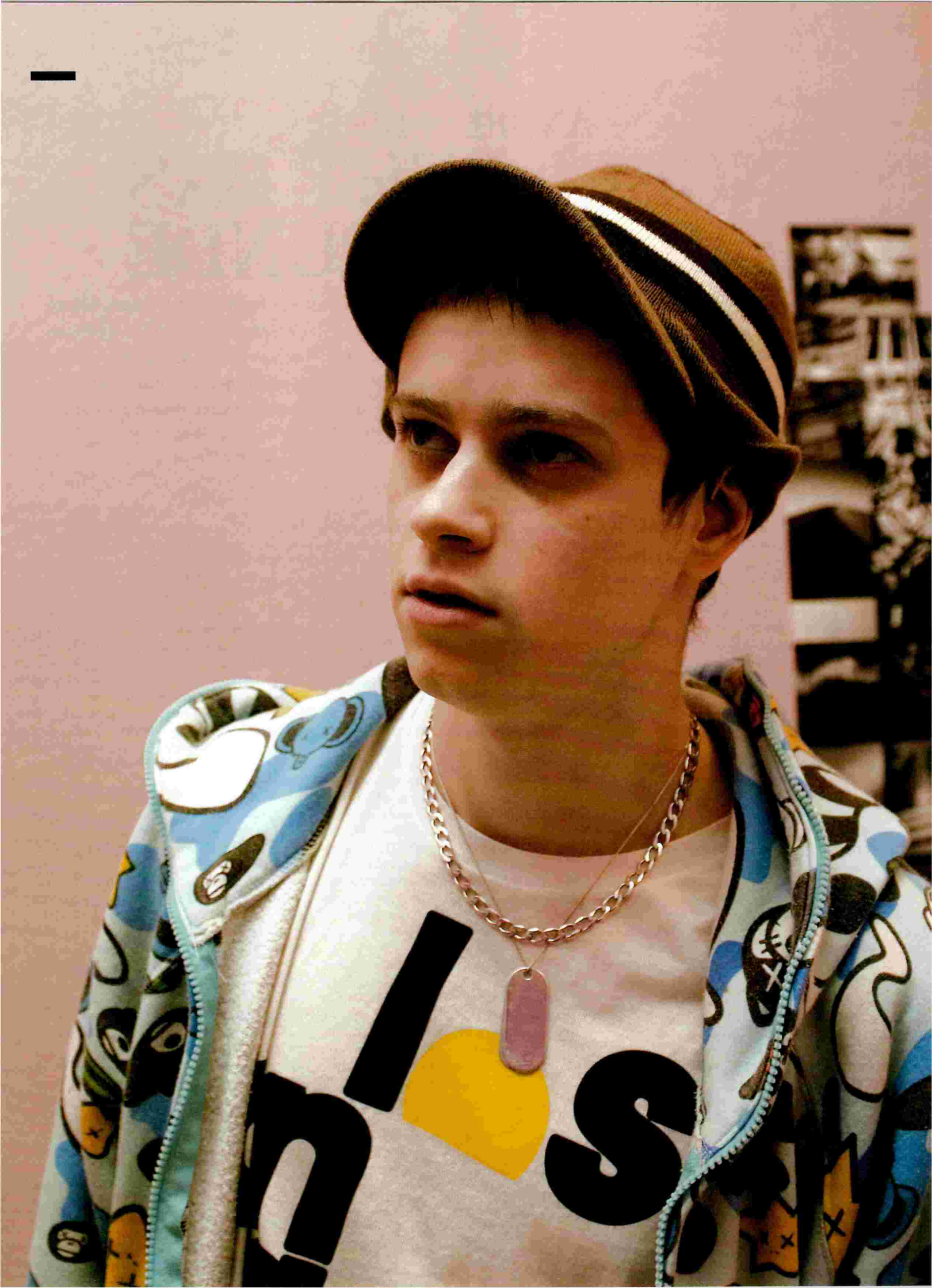
»Oh no«, seufzt Andrew Bird im Opener seines neuen Albums »Noble Beast«, und die Geigen seufzen mit. »Let's get out of here«, singt er, und man sieht ihn dabei geradezu die einsame Straße entlangschlendern, die ihn wegführt, weg aus der Unbeweglichkeit der lärmenden urbanen Welt, hin zu seiner großen Farm bei Elizabeth, Illinois. Erleichterung klingt aus der kleinen Melodie, die Bird pfeift, und es wird Heiterkeit daraus, gesellen sich doch ein handgeklatschter Rhythmus und mehrstimmiger Gesang hinzu, von irgendwo da draußen, von Wald und Wiese. Birds Rückzugstendenzen könnten ein Grund dafür sein, warum es zehn Jahre gedauert hat, bis man von dem Multiinstrumentalisten überhaupt größere Notiz nahm. Über zehn Alben hinweg hat Andrew Bird den Fluss traditionellen Folks in verschiedene Seitenarme geleitet, hat sich dabei kontinuierlich vom Jazz zum Pop-Eklektizismus bewegt, hat drei Live-Alben veröffentlicht, auf denen noch einmal alles anders klang, um schließlich 2005 den Durchbruch mit »The Mysterious Production of Eggs« zu schaffen. Nachdem er zuletzt Ambient-Noise-Experimente auf ein komplettes Instrumental-Album verbannte (»Useless Creatures«, in Deutschland nur als Import in der »Deluxe Edition« zu bekommen), ist mit »Noble Beast« nun ein Singer-Songwriter-Album entstanden, das an der Oberfläche zugänglicher ist als all seine Vorgänger. In der Tiefenstruktur werden aber weiterhin Hörgewohnheiten geweitet, gehen Folk, Jazz und große Gesten zu einem speziellen Kammermusikpop zusammen. Analog zu seinen Arrangements spielt Bird auch mit den Lyrics, wirft seine Lieblingswörter in die Luft und lässt sich von der Syntax des Zufalls neu inspirieren – bis er etwa im Stück »Tenuousness« singt: »Proto-Sanskrit Minoans to porto-centric Lisboans / Greek Cypriots and Hobishots / Who hang around the ports a lot«.

Bird führt seine Freiheitsliebe auf seine frühen Kindertage zurück, genauer: auf seine musikalische Früherziehung. Damals wurde er nach den Prinzipien der Suzuki-Methode unterrichtet, einer vor dem Hintergrund der buddhistischen Philosophie von dem japanischen Violinmeister Suzuki Shinishi (1898-1998) entwickelten musikalischen Lehre. Bei der kommt es, verkürzt gesagt, schon für Vierjährige darauf an, ein Musikinstrument nicht als möglichst virtuos zu beherrschendes Werkzeug, sondern als kreativ zu nutzendes Spielzeug zu betrachten. »Ich war zwölf Jahre lang nur damit beschäftigt, Songs zu hören, sie sofort nachzuspielen und etwas Eigenes daraus zu machen.« Als junger Erwachsener ließ er ein Studium der klassischen Violine folgen. »Viele klassisch ausgebildete Musiker sind unfähig, ihre eigene Kreativität einzusetzen«, kritisiert Bird den reinen Akademismus, wie er überall anzutreffen ist.

Aber auch vom Zeitgeist ließ sich Bird nicht dirigieren. Während seine Freunde in den Achtzigern The Cure und The Smiths hörten, lag Andrew Bird nachts wach, um die historischen Schellacks mitzuschneiden, die in der Radioshow »Blues Before Sunrise« aufgelegt wurden. Anfang der Neunziger ließ er dann allenfalls Tortoise gelten, seine Liebe gehörte nach wie vor dem Jazz, »nicht den Solo-gegen-Solo-Duellen«, wie er sofort einschränkt, sondern den obskuren Singles der Jukebox im Chicagoer Jazzclub Green Mill. Vor allem die Kunst der großen Tenorsaxofonisten wie Coleman Hawkins oder Lester Young mit ihren einzigartigen Phrasierungen habe er förmlich aufgesogen. Zur Musikszene der Millionenmetropole, die ihre eigenen Spielweisen von Jazz, Blues, Soul popularisiert und mit Chicago House sogar ein Genre nach sich benannt hat, zählte sich Bird jedoch nie. Man gebe sich untereinander zwar sehr »supportive«, treffe sich oft im Hide-Out-Club, sammle auch mal Geld, wenn einer der Musiker seine Arztrechnung nicht bezahlen könne. Aber: »I wish I could be a Chicago booster, but I'm not«, schiebt Bird hinterher, mit Nachdruck, als fürchte er, auf zu engem Raum eingepfercht zu werden. Eine Platzangst, vor der er seit seinem Umzug aufs Land sicher ist. 250 Kilometer östlich von Chicago erkundet er am liebsten spazierenderweise seinen Besitz, ein Areal in der Größe von 224 Fußballfeldern, sucht dabei immer wieder dieselben Kadaver verendeter Tiere auf, um ihre Verwesung zu beobachten.

So lebt der Eigenbrötler Andrew Bird zwischen Instrumenten und Natur, zuhörend, zuschauend, allein: »Ich brauche einfach die Natur, ich muss diese Weite haben. Würde ich in der Stadt leben, wäre auch meine Musik viel beschränkter.« Und obwohl ihm diese Isolation von der Außenwelt mittlerweile zur Obsession geworden sei, mache er seine Musik keineswegs nur für sich. Er sagt: »Ich glaube an ›social music‹ – daran, dass Musik die Menschen zusammenbringen kann.« Und so geht Andrew Bird nun mit seinem neuen Album zum ersten Mal seit Jahren wieder mit einer Band auf Tour. Manchmal braucht eben auch ein Einzelgänger den Schwarm.

Andrew Bird *»Noble Beast« (Fat Possum / Bella Union / Cooperative Music) bereits erschienen*



HUDSON MOHAWKE / RUSTIE
BIS DASS DER LETZTE BEAT VERBEULT IST

In ihren Softwares scheint jeder Sound um seine eigene Achse zu kreisen: Hudson Mohawke und Rustie sind nicht nur die ersten Künstler im Katalog des Labels Warp, die stärker von Game-Konsolen und den aktuellen Billboard-Charts beeinflusst sind als von Free Jazz oder Aphex Twin. Die beiden Jungs aus Glasgow arbeiten mit ihrer manuellen Entperfektionierung von Sequenzertaktungen auch an einem elektronischen Groove der Zukunft, hinter dem das Ohr fast keinen Binärcode mehr vermutet. Da torkelt die R&B-Queen aus der Salatschleuder. So hört es sich zumindest an.

TEXT: JAN KEDVES
FOTOS RUSTIE (LINKE SEITE) & HUDSON MOHAWKE (FOLGENDE SEITE): BRIAN SWEENEY

Seit den Anfangstagen der Sequencer-Technologie hat sich die Welt verändert. Das ganze Leben ist heute technisiert, nicht nur die Beats am Wochenende. Wissen, Kommunikation und Unterhaltung sind in Funknetzzellen, SMTP-Protokollen und MP3-Algorithmen strukturiert, sprich: quantisiert. Das hat seit geraumer Zeit zur Folge, dass digital produzierte Musik wie Techno und House, die deutlich mit ihrer Technologieästhetik spielt, bei weitem nicht mehr so eine Faszination zu entfachen vermag wie noch vor 15 Jahren, als noch alles ›neu‹ klang. Die Renaissance ›handgemachter‹ Sounds, siehe den Siegeszug des betont hippiesken Menschenfolks, ist eine Reaktion. Doch auch im Kontext der elektronischen Musik geht es seit einigen Jahren darum, neu zu definieren, was eigentlich ›menschlich‹ klingt. Einerseits gilt es, die Vorteile der Digitalisierung, beispielsweise die gigantischen Soundrepertoires in Musikstudios, nicht aufzugeben. Andererseits gilt es, sich vom starren Zeitraster, das Sequencer-Programmen zugrunde liegt, so weit wie möglich zu lösen. Viele Produzenten sind mittlerweile bei betont ›loose‹ oder gleich komplett zerbeult klingenden, sprich per Mausklick verschobenen und gestretchten Beat-Quantisierungen angelangt. Grooves dieser Art muss man nur einmal hören, um zu ahnen: Hätte ein Schlagzeuger vor dreißig Jahren gewagt so zu trommeln – er wäre von seiner Band hochkant gefeuert worden.

Heute hingegen sind elektronische Beats mit einem ›added human error value‹ goutierbar. Zwei der Protagonisten, die solche Taktungen zu ihrem Programm erklärt haben, heißen Hudson Mohawke und Rustie. Beide kommen aus Glasgow, beide sind jung – Mohawke ist Anfang, Rustie Mitte zwanzig. Von Rustie, mit bürgerlichem Namen Russell Whyte, spricht man, seit er im letzten Jahr mit »Zig Zag« eine energisch scheppernde und mit unberechenbaren Stop-and-Go-Effekten versehene Sägezahn-Orgie auf Dubstep-Gerumpel veröffentlicht hat. Rustie sagt ein bisschen prahlerisch von sich: »Vor kurzem wollte mich der Verlag von Eminem signen. Sie sagten mir, ich könnte Beats für Leute wie Beyoncé produzieren. Der Vertrag sah aber scheiße aus. Ich habe keine Lust, meinen Arsch zu verkaufen.« Der andere, Hudson Mohawke, hält seinen bürgerlichen Namen geheim und lässt sich nur ungern fotografieren. Grund dafür ist, dass er im letzten Jahr mit einem unautorisierten Remix von Tweets großer Schubberhymne »Oops (Oh My)« großes Aufsehen erregte. In diesem Bootleg ersetzte Mohawke das ursprüngliche Voodoo-Getrommel von Timbalands R&B-Produktion durch ein raffiniertes, schräg angeschmirgeltes Elektropoltern. Hudson Mohawke, erklärtermaßen ein großer Fan von amerikanischem Science-Fiction-R&B, sagt: »Mein letztes Mixtape habe ich mit dem Instrumental von Beyoncés ›Single Ladies‹ eröffnet. Die Beat-Programmings dieses Tracks sind genial, vor allem diese Live-Handclaps mit den Jungle-Subbässen. Aber Beyoncés Gesang kann ich nicht ertragen. Bei ihrem Geträller bekomme ich Haarausfall.«

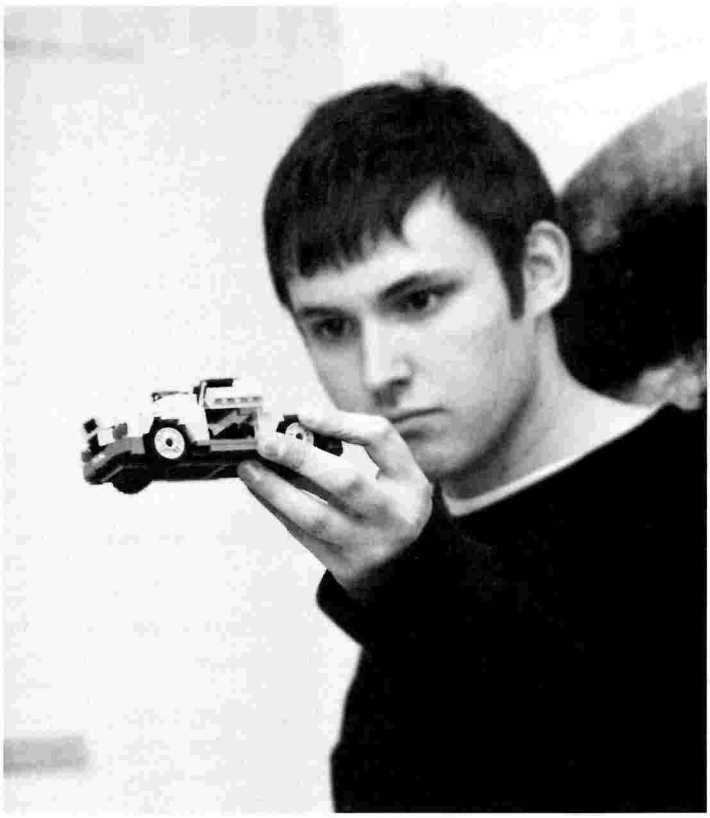
Hudson Mohawke und Rustie haben beide vor kurzem bei Warp einen Plattenvertrag unterschrieben. Das überrascht nicht, lassen sich ihre irgendwo zwischen Dubstep, Hiphop und Crunk verorteten Tracks beim ersten Hören durchaus als Verwandte von Flying Lotus' hochgelobten Hiphop-Electronica-Bounces hören. Während Flying Lotus allerdings recht bruchlos daran arbeitet, seine Stücke mit ›authentischen‹ Jazz-Environments zu bestücken, gehen Rustie und Hudson Mohawke in ihren jeweiligen Produktionen um einiges geschmackloser vor. Man könnte sagen: Mit diesen beiden Jungen, die das Produzieren mit der Playstation beziehungsweise mit der Gratis-Software Fruity Loops gelernt haben, hält bei dem altehrwürdigen Indielabel Warp erstmals eine Generation Einzug, die wieder stärker von den amerikanischen Pop-Charts beeinflusst ist als von

hochheiligem Jazz oder den sonst im Kontext von Warp gern angeführten Fixsternen Minimal Music und Aphex Twin.

Warum sollten auch Pop-Produktionen, im Speziellen kommerzieller R&B, nicht als Inspiration taugen? Aus diesem Genre sind in den letzten Jahren immerhin entscheidendere Impulse für die elektronische Musik gekommen als aus der gemeinhin als solche bezeichneten ›elektronischen Musik‹ selbst. Wie im kommerziellen R&B derzeit das Verhältnis Mensch vs. Maschine, beziehungsweise Soul vs. Techno-Ästhetik verhandelt wird, ist interessanter als Dubstep und das Deep-House-Revival zusammen. Bei fast allen größeren R&B-Hits der jüngeren Vergangenheit nämlich künden der Gesang und die Instrumentierung von einer totalen Maschinisierung des Humanen – dank penetrantem Einsatz des Autotune-Vocal-Effekts und exzessivem Sampling von Arpeggien aus der Frankfurter Eurotrance-Laserdisco. Die Beats darunter hingegen eiern, als kämen sie gerade aus der Salatschleuder. So entsteht eine hoch paradoxe, zugleich roboter- und fehlerhafte Zukunftsmusik. Ein Produzent wie Rodney »Darkchild« Jerkins versteht sich vorzüglich auf diese Ästhetik; auch Rich Harrison tut es, indem er alte Funk-Breaks mit einem Heer von Plug-Ins aufmotzt und dann bewusst schief in seine Tracks hineinmontiert. Just Blaze tut es, indem er seine digital zunächst penibelst bearbeiteten Sounds auf Drumpads legt und die Grooves anschließend ›echt‹ in den Sampler trommelt.

Hudson Mohawke und Rustie treiben diese Ästhetik der digitalen ›Looseness‹ auf ihren bisherigen Veröffentlichungen aus transatlantischer Nerd-Perspektive weiter. »Speed Stick«, ein Stück aus Mohawkes gerade auf Warp veröffentlichter »Polyfolk Dance EP«, klingt beispielsweise, als sei das Percussion-Break aus »Are You My Woman« von den Chi-Lites – das Break, das 2003 auch Grundlage für Beyoncés »Crazy in Love« war – zerschossen worden und würde sich in einem fluiden, verbogenen Zeitkontinuum über einem metallenen Ambient-Track ständig neu konfigurieren. Rustie hingegen streut allerlei seltsam gecuttete Samples hochgepitchter Frauenvocals in seine Tracks und liefert mit Titeln wie »Soapy Tits« dann gleich noch den ironischen Kommentar zur Vorlage.

Mit ihrer genauen Kommentierung der Entwicklungen des amerikanischen R&B und Hiphop sind Mohawke und Rustie in Europa in guter Gesellschaft: Mouse on Mars etwa begeisterten sich in einem Interview mit dem Groove Magazin schon vor ein paar Jahren darüber, wie vorbildlich das mehrfach in sich verkantete Cyborg-Design des von Rodney »Darkchild« Jerkins für Brandy produzierten Hits »What About Us« rumpele – »wie ein Sack voller Sachen, der hin und her plumpst«. Joe Goddard, der Studiochef von Hot Chip, erklärte, angesprochen auf die verklackerten Percussions des Hot-Chip-Hits »Over and Over«, er schiebe in seinem Sequencer die Soundklötzchen mit Vorliebe an Stellen, an die sie eigentlich nicht gehörten. »Ich konnte noch nie verstehen, was Leute an total straighten Techno-Beats so toll finden«, sagte Goddard und benannte als Inspiration die ›Wobbliness‹ der Groove-Quantisierungen von Timbaland oder auch J Dilla.



»ES MÜSSTE NUR EINEM SOFTWARE-ENTWICKLER GELINGEN, DIE HIER VON JUNGSHAND INS STUDIO-SET-UP EINGEFÜHRTEN PARAMETER ›UNGENAUIGKEIT‹, ›ZUFALL‹ UND ›FEHLER‹ WIEDER ZU SYSTEMATISIEREN.«

Wenn Rustie und Hudson Mohawke es sich so gesehen also zum Sport gemacht haben, die Zukunft des sequenzierten Grooves mitentscheiden zu wollen, wundert es nicht, dass die Headhunter der US-amerikanischen Hiphop- und R&B-Industrie sie tatsächlich schon längst auf dem Schirm haben. Während Mohawke auf solche Produktionsanfragen aufgrund der bislang noch ungeklärten Rechtslage seines »Oops (Oh My)«-Bootlegs jedoch noch mit Vorsicht reagiert, sagt Rustie, er könne sich Kooperationen schon gut vorstellen. Es müsse ja nicht gleich Eminem und ein Knebelvertrag sein.

Überraschender noch als die Aussicht, dass die nächsten großen R&B-Hits in Glasgow produziert werden könnten, ist jedoch, wie sehr Hudson Mohawkes und Rusties manuelle Entperfektionierung der Maschinentaktung nicht nur ästhetisch, sondern auch technisch in die Zukunft weist. Es müsste ja nur einem Software-Entwickler gelingen, die hier von Jungshand ins Studio-Set-up eingeführten Parameter ›Ungenauigkeit‹, ›Zufall‹ und ›Fehler‹ wiederum in einer neuen Software soweit zu systematisieren und nachzuprogrammieren, bis das menschliche Ohr hinter dem Output dieses Programms keinen Binärcode mehr vermutet – sondern eben tatsächlich einen Mensch mit menschlichen Ungenauigkeiten. Bis dieses Szenario Realität wird, dürfen sich Rustie und Hudson Mohawke aber noch guten Gewissens als die humanen Herrscher der verbeulten Beats feiern lassen.

Hudson Mohawke *»Polyfolk Dance EP« (Warp / RTD) bereits erschienen*

Rustie *»Bad Science EP« (Wireblock / Import) VÖ: April 2009*

CD #83

I. Crystal Stilts »Crystal Stilts« *(Angular Recordings / Al!ve)* II. Aidan Moffat and the Best-Ofs »Big Blonde« *(Chemikal Underground / RTD)* III. WhoMadeWho »The Plot« *(Gomma / Groove Attack)* IV. *Exklusiv:* Tex & Erobique »People of a Destimate« *(Silencio Bum / Hanseplatte)* V. Telepathe »So Fine« *(V2 / Cooperative Music / Universal Music)* VI. Fever Ray »If I Had a Heart« *(Rabid Records / Cooperative Music / Universal Music)* VII. Horace Andy / Ashley Beedle »Babylon You Lose« *(Strut / Al!ve)* VIII. Christian Naujoks »Bloom« *(Dial Records / Kompakt)* IX. Tim Exile »Pay Tomorrow« *(Warp / RTD)* X. Grandmaster Flash feat. Mr. Cheeks, Grandmaster Caz & Tito »Can I Take You Higher« *(Strut / Al!ve)* XI. Buraka Som Sistema »Yah!« *(Fabric / [PIAS] Germany / RTD)* XII. Hudson Mohawke »Polkadot Blues« *(Warp / RTD)* XIII. Soap & Skin »The Sun« *(Couch / PIAS / RTD)* XIV. Alela Diane »White as Diamonds« *(Fargo / RTD)* XV. Marissa Nadler »Heart Paper Lover« *(Kemado / RTD)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach — Illustration: Mario Koell — Infos zu den Künstlern und Tracks: www.spex.de/cd.html

spex

SOAP & SKIN

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** SÖNKE HELD

Anja Plaschg spielte bereits im Kindesalter ihre eigenen Kompositionen am Klavier. Doch auf ihrem dramatisch endzeitlichen Debütalbum übernehmen langsam, aber sicher die Maschinen das Kommando.

Was bleibt, ist Scheitern, Hilflosigkeit, an beiden Enden der Telefonleitung. »Ich habe das Gefühl, als wäre das jetzt nicht ausreichend«, sagt Anja Plaschg nach einem knapp einstündigen Gespräch, das auch aus viel Schweigen bestand, aus gutem Schweigen und aus schlechtem Schweigen. »Ich kann mir grad...« – der Satz endet im Nichts. Dann: »Es tut mir leid, das liegt an mir.«

Eigentlich sollte es gar nicht so persönlich werden, sondern um »Lovetune for Vacuum« gehen, das beklemmende Debütalbum von Soap & Skin, eine apokalyptische Kammeroper für Klavier, Streicher, Geräte und Gesang. Doch an Anja Plaschg, die in diesem dramatischen Werk alle Hauptrollen besetzt, ist bisher noch kein Journalist vorbeigekommen. Soll heißen: Wenn es um Anja Plaschg geht, wird es immer sehr persönlich. Geboren wurde die Österreicherin im 2.000-Seelen-Dorf Gnas. Ihre Eltern sind Landwirte. Mit 14 begann sie zu komponieren und aufzutreten, veröffentlichte einen Song bei einem hippen Berliner Elektrolabel, brach mit 16 die Schule ab, flüchtete zum Kunststudium nach Wien, brach mit 17 das Studium ab, singt seitdem ergreifende Balladen am Klavier, elektronisch verziert. Das ist in etwa die Geschichte, mit der Plaschg als »Österreichs nächstes Wunderkind« erst durch die lokalen, dann die überregionalen Medien Deutschlands gereicht wurde. Heute ist sie 18 Jahre alt.

Sie zierte den Titel der ersten Ausgabe des Missy Magazins (»Ich habe mich sehr unwohl gefühlt in diesem feministischen Kontext«), wurde im Spiegel vorgestellt, in der taz und in der FAZ ganzseitig für ihre Sensibilität bewundert, für ihre Jugend und für ihr Talent. »Da wurde das Copy-&-Paste-Verfahren angewendet«, kommentiert Plaschg den Presse-Hype und gibt sich irritiert über die Vorschusslorbeeren: »Das Wesentliche, die Musik, war ja zu der Zeit noch gar nicht als Tonträger verfügbar.« Die ersten öffentlichen Meinungen über Soap & Skin nahmen vielmehr Bezug auf einige wenige Auftritte sowie auf Veröffentlichungen einzelner Songs im Netz. Die Rahmenbedingungen stimmten einfach – und so wurde viel über Anja Plaschg geschrieben, aber kaum über Soap & Skin. »Lovetune for Vacuum« ist jedoch ein Album, das als genau solches gehört werden will, das einen dramatischen Bogen spannt. Er beginnt bei nächtlichen Bewusstseinszuständen in der Ouvertüre »Sleep« und endet beim Gedanken an den unausweichlichen »Brother of Sleep«, den Tod. Dazwischen schwillt in »Turbine Womb« der Klang marschierender Maschinen bedrohlich an, bis schließlich in »DDMMYYYY« nur noch ein Maschinenchor übrig bleibt und jenen Tag besingt, dessen Datum nicht mehr gezählt wird. Zuletzt dringt Vogelgezwitscher durch die Stille. Das Ende eines Traums und nicht der Tod? Ein lauter werdendes Brummen schürt Restunsicherheit. Dann ist Schluss.

Ihr Album hat Plaschg selbst produziert, abgemischt, sie allein hat die Gestaltung übernommen. Doch darüber reden fällt ihr schwer. »Es gibt kaum den Moment, wo ich eine Idee habe, sie verfolge und gezielt umzusetzen versuche«, sagt sie. »Ich fühle mich mehr wie ein Gefäß, durch das etwas hindurchdringen muss. Wenn ich meine Musik arrangiere...« Wieder bricht sie den Satz ab. »Ich kann da nicht so reflektieren.« Wieder Schweigen. Was bleibt, ist ihre Musik.

Soap & Skin *»Lovetune for Vacuum«*
(PIAS) VÖ: 13. März

Eine göttliche Dokumödie von
BORAT!-Regisseur Larry Charles

RELIGULOUS

MAN WIRD DOCH WOHL FRAGEN DÜRFEN

AB 2. APRIL 2009 IM KINO

THOUSAND WORDS

DOLBY DIGITAL

WWW.RELIGULOUS.CENTRALFILM.DE

TVA films

CENTRAL FILM

VORSPIEL FÜR: *GRANDMASTER FLASH*

»DISCO WAR DAS MONSTER, DAS WIR ALLE HASSTEN …!«

Ohne ihn kein Turntablism, ohne ihn kein DJ als Superheldenfigur: Joseph Robert Saddler, geboren 1958 auf Barbados, erklärte Mitte der siebziger Jahre in der South Bronx das Hiphop-DJing, wie es von Kool DJ Herc entwickelt worden war, zur akrobatischen Kunstform und veröffentlichte mit den MCs der Furious Five einige der prägendsten Tracks der Hiphop-Frühzeit. Rechtsstreitigkeiten mit Sugar Hill Records und Jahre der Kokainsucht überschatteten die achtziger Jahre. Als erster Hiphop-Act der Geschichte wurde Flash 2005 zusammen mit den Furious Five in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen. Jetzt, 22 Jahre nach »Ba-Dop-Boom-Bang«, erscheint mit »The Bridge« wieder ein Studioalbum des Break-Pioniers – pünktlich zum dreißigjährigen Jubiläum von »Superappin'«.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: SVEN BECKSTETTE UND JAN KEDVES **FOTOS:** YVES BORGWARDT

Chuck Brown and the Soul Searchers

»Bustin' Loose«

(aus dem Album »Bustin' Loose«, Source 1979)

Eine wahnsinnig wichtige Platte haben Sie da mitgebracht. »Bustin' Loose« hat ein fantastisches Break!

Sie haben der Smithsonian Institution in Washington D.C. im Jahr 2006 zwei Exemplare dieser Platte für deren neu gegründete Hiphop-Sammlung vermacht.

Das Smithsonian ist ›die‹ Institution in den USA, die kulturelle Relikte aller Art sammelt und ausstellt. Die Geschichte der Indianer, der Raumfahrt, des Möbeldesigns, und vor drei Jahren beschloss man, auch eine Abteilung des Museums der Geschichte des Hiphop zu widmen – mit den Klamotten, der Musik und allem, was sonst noch dazugehört. Sie kontaktierten meine Agentur, ich sollte nicht nur etwas stiften, sondern auch eine Rede halten. Coole Sache. Ich habe dann ein Mischpult gestiftet – und eben die zwei Exemplare von »Bustin' Loose« – ich brauchte die Platte ja früher zum Auflegen doppelt.

Um die Breaks zu doppeln.

Genau. »Bustin' Loose« besteht für mich nur aus dem Funk-Break am Ende des Stücks. Der Rest der Platte ist scheiße. Ich spielte nie die ganze Nummer, sondern nur die gute Passage – so entwickelte ich Mitte der Siebziger das Hiphop-DJing: immer direkt zum Break, egal, ob er auf einer Pop-, Jazz-, Rock- oder Funk-Platte zu finden war. Meistens war die gute Stelle diejenige, bei der die wenigsten Musiker spielten. Der beste Teil von Chics »Good Times« zum Beispiel ist der, wo alle Sänger die Klappe halten und nur noch der Bass im Vordergrund steht. Nur ganz wenige Stücke spielte ich damals aus – »The Mexican« von der britischen Prog-Rock-Band Babe Ruth war so eine Platte. Bei der konnte ich auch mal pinkeln gehen. Alle anderen Platten brauchten meine Turntable-Spezialbehandlung. Sogar James Brown! Sein »Funky Drummer« bestand für mich nur aus »One, two, three, four – Hit it! – Bumm bumm« – der Rest war uninteressant.

Double Exposure

»Ten Percent«

(Disco Blending by Walter Gibbons)

(von der 12" »Ten Percent«, Salsoul 1976)

(verzieht das Gesicht) Sie spielen mir Disco vor!? Ist das Ihr Ernst?

Gab es im New York der siebziger Jahre Berührungspunkte zwischen der frühen Hiphop- und der Disco-Szene?

Wenn, dann höchstens sehr sporadisch. Disco war das Monster, das wir alle hassten.

Hat aber für Sie nicht der Disco-DJ Pete Jones eine wichtige Rolle gespielt?

Ja, in seinem Club habe ich aufgelegt, 1975, als ich noch sehr jung war. Pete Jones hatte zwar mit Hiphop nichts zu tun, aber er machte mir ein Angebot. Er sagte: »Wenn du ins Nell Gwynn's kommst, gehe ich an die Bar und genehmige mir einen Drink. Du musst nicht meine Platten spielen. Mach einfach das, was du neulich gemacht hast, als ich dich im Park gehört habe.« Dann drückte er

mir seine Kopfhörer in die Hand. Das war meine Chance, meine Platten auf dem unglaublichen Soundsystem seines Clubs laufen zu lassen. Ich drehte nur Breaks, kein Stück spielte ich länger als eine Minute – es waren Platten wie »I Can't Stop« von John Davis & The Monster Orchestra oder »Take Me to the Mardi Gras« von Bob James. Ich kam erstaunlich gut an! Die Leute in Petes Clubs mit ihren schnieken Klamotten hassten mich nicht, sie hatten Spaß.

Walter Gibbons, von dem dieser Mix von »Ten Percent« stammt, hat schon in den frühen Siebzigern mit zwei identischen Exemplaren einer Platte aufgelegt, um – ähnlich wie Hiphop-DJs – bestimmte Parts zu doppeln.

Wirklich? Ich weiß über Walter Gibbons nur, dass er ein guter Remixer war und aus derselben Ecke kam wie Larry Levan und Tom Moulton. Disco eben. Bei Disco ging es darum, zwei gute Lieder möglichst nahtlos ineinanderzublenden. Hiphop-DJing war etwas völlig anderes: Hier ging es darum, sich aus einer eigentlich miesen Platte den tollen Teil rauzupicken, ihn zu doppeln, aneinanderzucutten und durch Effekte zusätzlich zu rhythmisieren.

Missy Elliott

»We Run This«

(aus dem Album »The Cookbook«, Goldmind / Atlantic 2005)

Missy Elliott ist ein Genie, keine Frage. Sie weiß genau, was sie will. Und musikalisch versteht sie sich auf die Essenz des Klassischen.

Hier sampelt sie »Apache« von der Incredible Bongo Band aus dem Jahr 1973.

Es gibt nicht viele Künstler, die einem Vintage-Groove wie »Apache« neues Leben einhauchen können. Die meisten MCs hätten den Beat total versaut.

Wie erklären Sie sich, dass ein so oft gesampeltes Break wie »Apache« nach 35 Jahren noch immer kickt?

Was gibt es da zu erklären? Der Groove ist einfach heiß, hören Sie doch hin! »Apache« ist ja eigentlich ein Rocksong. Ohne Kool Herc hätte ihn wohl niemand jemals angerührt. Einzig Herc ist es zu verdanken, das Potenzial dieser Platte erkannt und sie dem Hiphop-Publikum vorgesetzt zu haben. Ohne dieses Break wäre Hiphop niemals so groß geworden! Missy ist vielleicht auf einem alten Mixtape von mir auf »Apache« gestoßen, oder auf einem von Herc oder Afrika Bambaataa. Ich wäre jedoch vorsichtig mit der Schlussfolgerung, dass es hier um so etwas wie Respektbekundung geht, um eine Verneigung vor der Hiphop-Geschichte. Denn seien wir ehrlich: Wenn historische Breaks wie »Apache« oder »Take Me to the Mardi Gras« gesampelt werden, geht es dabei meist ums Geschäft. Erfolgreicher Künstler plus Sample aus einem bekannten Song – das funktioniert immer.

The Whole Darn Family

»Seven Minutes of Funk«

(aus dem Album »Has Arrived«, Soul International 1976)

Das war die Grundlage für »Superrappin'« – von mir und den Furious Five!

In »Superrappin'« hört man jedoch nicht das Original-Break aus »Seven Minutes of Funk«, sondern eine nachgespielte Version. Welchen Einfluss hatten Sie als DJ auf die Produktion von »Superrappin'«?

Ich habe den Track produziert! Auch wenn ich von Enjoy, dem Label, nie Credits dafür bekommen habe. Ich war derjenige, der den Musikern im Studio sagte, was sie machen sollten. Es ging darum, zwei Breaks nachzuspielen, die ich bei unseren Auftritten für »Superrappin'« immer verwendete. Die MCs kamen erst später dazu. Man hätte die entsprechenden Stellen natürlich auch auf Tonband kopieren und anschließend zusammencutten können – damals gab es ja noch keine Sampler. Aber Bobby Robinson von Enjoy hatte Angst, Urheberrechte zu verletzen. Ich hatte damals gar keine Ahnung von Urheberrechten, ich wusste nicht mal, dass es sie gibt. Ich fragte nur: Urheberrechte, was ist das?

Würden Sie auch heute noch ein Sample nachspielen? Zum Beispiel, wenn Sie es nicht geklärt bekämen?

Ich arbeite als Produzent kaum noch mit Samples. Sicher, manche Samples kann man selbst nachbasteln. Die besten Samples sind aber in der Regel diejenigen, die sich nicht reproduzieren lassen. Sie sind irgendwie so speziell aufgenommen, dass in ihnen etwas steckt, das man nicht nachspielen kann. Und genau dieser Anteil an nicht Hörbarem macht diese Samples einzigartig.

Double Dee & Steinski

»The Payoff Mix«

(aus der Compilation »What Does It All Mean? 1983-2006 Retrospective«, Illegal Art 2008)

Steinski! Er ist ein begnadeter Cutter an der Bandmaschine. Er hat mir mal erzählt, dass ich ihn mit meinen Turntable-Skills beeinflusst hätte. Aber es sind natürlich zwei völlig verschiedene Dinge, ob ich im Studio Bänder loope oder im Club Platten cutte – auch wenn beides am Ende ähnlich klingen mag.

Sie haben Turntablism in den Siebzigern zur akrobatischen Performance-Kunst perfektioniert – zu Showmanship gemacht.

Ich übte drei Jahre zu Hause, nur vor meinem Hund – üben ist nicht mal das richtige Wort: Ich erfand Turntablism! Nachdem ich kapiert hatte, wie das manuelle Editieren der Platten funktioniert – ich nannte es ›Cutting‹ –, dachte ich mir allerhand Tricks aus. Sonst wäre mir langweilig geworden. Ich wollte zeigen: Ich muss nicht einfach herumstehen, ich kann dasselbe auch hinterm Rücken machen, ich kann es sogar mit den Füßen! Mein Ziel war es, dem DJ eine visuelle Identität zu geben. Damals hatten DJs ja noch keine Identität.

Die Leute tanzten aber nicht.

Richtig. Als ich zum ersten Mal vor Publikum cuttete, um zu sehen, ob es funktioniert, glotzten die Leute nur. Sie verstanden nicht, was ich da tue, sie drängelten sich so nahe wie möglich ans DJ-Pult heran, um mir auf die Finger zu schauen. Das nervte mich. Beim nächsten Mal stellte ich also einen MC vor mich. Er sollte von mir ablenken. Was er dann ja auch tat.

Heute sind MCs bekannter als DJs.

Genau das meine ich.

Biz Markie

»Alone Again«

(aus der Compilation »Biz Markie: Legends 6«, CMP Entertainment 2007)

Warum spielen Sie mir dieses Stück vor? Es gibt viel bessere von Biz Markie. Das hier ist höchstens okay.

»Alone Again« stellt einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Hiphop dar: Markie wurde verklagt, weil er hier ohne Erlaubnis den Gilbert-O'Sullivan-Song »Alone Again (Naturally)« verwandt hatte. Danach traute sich keine Plattenfirma mehr, eine Hiphop-Platte mit ungeklärten Samples zu veröf-

fentlichen – was zugleich auch das Ende der bis dahin in den Produktionen dominanten Collage-Ästhetik bedeutete.

Das war der Präzedenzfall, der neue Spielregeln mit sich brachte, stimmt. Die Ironie der Geschichte ist natürlich, dass es erst zu so einem Präzedenzfall kam, nachdem klar war, dass es hier um Geld geht, sprich: dass man mit Hiphop Profit machen kann und dass anderen dabei Geld durch die Lappen geht. Es ist ja immer dasselbe: In den Augen der Ökonomen sind die Künste unnütz, solange sie kein Geld einbringen. So läuft's in der Welt.

Wurden Sie selbst jemals verklagt?

Nein. Auch nicht für »The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel«. Da war jeder Schnipsel geklärt. Sugar Hill, das Label, sah sich wohl schon vor Gericht. Ich weiß ehrlich gesagt nicht, ob sie sich vor oder erst nach der Veröffentlichung darum kümmerten – ich weiß nur, dass es niemals eine Klage gab!

Puff Daddy & The Family

»Can't Nobody Hold Me Down«

(aus dem Album »No Way Out«, Bad Boy Entertainment 1997)

Hier sind wir wieder bei Missy Elliott und »Apache«: bekannter Künstler bedient sich eines bekannten Samples.

In diesem Fall aus »The Message« von Grandmaster Flash and the Furious Five.

Ich bin sicher, dass Puff Daddy zu Sugar Hill gegangen ist und das Sample geklärt hat. Ich bin für »The Message« aber schon damals nicht bezahlt worden – ich habe insofern auch von Puffys Hit nicht profitiert.

Geht es hier um das Sample als Statussymbol? Nach dem Biz-Markie-Prozess war ja klar: Wenn jemand Led Zeppelin sampelt – oder Grandmaster Flash –, dann hat er dafür einen Haufen Kohle bezahlt.

Ich würde das nicht verallgemeinern. Mag sein, dass es in manchen Fällen um Protzerei ging, es kann aber genauso sein, dass aus reiner Liebe Geld für ein Sample ausgegeben wurde. Kommt auf den Künstler an. Heute ist allerdings zu beobachten, dass nur noch wenig gesampelt wird. Fast alle im Hiphop verwenden heute ihr eigenes Material.

Grandmaster Flash feat. Busta Rhymes

»Bounce Back«

(aus dem Album »The Bridge«, Adrenaline City Entertainment / Strut 2009)

Sehen Sie: kein einziges Sample! Für mein neues Album habe ich alles selbst eingespielt. Ich stamme ja aus einer Ära, in der die großartigsten Keyboards und Drum-Machines der Geschichte hergestellt wurden. Ich schätze, das ist im Studio mein Vorteil. Ich höre einen bestimmten Vintage-Sound und weiß sofort, aus welchem Gerät er stammt. Moog-Bass, Juno-Bass, Fahrenheit-Bass – ich habe all diese Geräte in meiner Hütte stehen!

Wie kam die Zusammenarbeit mit Busta Rhymes für Ihr neues Album zustande?

Ich kenne Busta seit seinen Tagen mit den Leaders of the New School. Er ist ein Freund. Alle MCs, die ich gefragt habe, ob sie auf meinem neuen Album dabei sein wollen, haben gesagt: Ich mache mit. Grandmaster Flash produziert ja auch nicht alle Tage ein neues Album! Mein letztes ist 1988 erschienen! An Busta schätze ich besonders seinen Hochgeschwindigkeits-Zungenschlag. Was immer er sagt, es klingt elektrisch. Busta kann sogar »Eenie, meenie, minie, moe« sagen – wie bei »Woo-Hah!!« –, ohne dass es albern klingt. Im Gegenteil: Bei ihm bekommt es Bedeutung. Er animiert Sprache, er dynamisiert sie, nur mit dem Klang seiner Stimme.

Darum geht es beim Rapping.

Warum nennen Sie es Rapping? Es heißt MCing! Es ist eine Kunstform, und sie ist dreißig Jahre alt. Ich sage Ihnen, was Rapping ist: Auf einer Party sehen Sie ein heißes Mädchen, Sie gehen zu ihr hin und quatschen ihr Komplimente ins Ohr – das ist Rapping! Mit Hiphop hat das nichts zu tun. Graffiti, DJing, Breakdancing und MCing – das sind die vier Elemente des Hiphop. Und jemand, der ins Mikro reimt, ist kein Rapper, sondern MC.

DJ Food & DK

»Cop that Shit / I Know You Got Soul (A Cappella) / Being Boiled«

(aus dem Mix-Album »Solid Steel presents DJ Food & DK – Now, Listen Again!«, Ninja Tune 2007)

Da liegt aber ganz schön viel übereinander.

DJ Food legt nicht mit Vinyl auf, sondern mit MP3s – wie mittlerweile auch Sie.

Es war nur eine Frage der Zeit, bis jemand auf die Idee kommt, MP3s pitch- und mixbar, sozusagen ›deejayable‹ zu machen. Für mich ist das eine große Erleichterung: Endlich kann ich tausende von Platten mit auf Tour nehmen – und nicht mehr nur ein paar hundert!

Hat das digitale DJing ihren persönlichen Auflegestil nennenswert verändert?

Würde ich nicht sagen. Ich erkläre den Unterschied gerne mit Autofahren: Wer in einem Ford ein schlechter Autofahrer ist, wird auch in einem Benz schlecht fahren – anders gesagt: Beim digitalen DJing sind noch immer genau dieselben Fähigkeiten gefragt wie früher. Find it, move it, rub it back and forth – darum geht's. Ich spreche von der Wissenschaft, die ich vor 35 Jahren erfunden habe! Das Gespür dafür, welche Breaks zusammenpassen, lässt sich nicht digitalisieren. Wer kein guter Vinyl-DJ ist, wird auch kein guter Laptop-DJ sein.

Was ist beim digitalen DJing das Äquivalent zum Scratch? Der Glitch?

Scratch? Das Wort kenne ich gar nicht. Bei uns hieß es früher ›Cutting‹, ›Rubbing‹ und ›Zuka-Zuka‹ – so hört sich das Geräusch schließlich an. Bleiben wir also bei Zuka-Zuka: Es gibt für jede DJing-Software natürlich Plug-ins, mit denen man Effekte erzeugen kann, die sich ähnlich anhören. Und man kann natürlich auch das Abschmieren seiner Festplatte aufnehmen und diesen Glitch als Effekt wiederum in den Mix einbauen. Aber wenn der Glitch zu Perkussion wird, ist er ein elektronischer Sound wie jeder andere auch. Ein elektronischer Sound ist kein Zuka-Zuka.

Der digitale DJ steht hinter seinem Laptop und starrt auf einen Screen. Erscheint es Ihnen rückblickend als Ironie der Geschichte, dass Sie einst einen MC neben sich stellen mussten, um von Ihren DJing-Skills abzulenken?

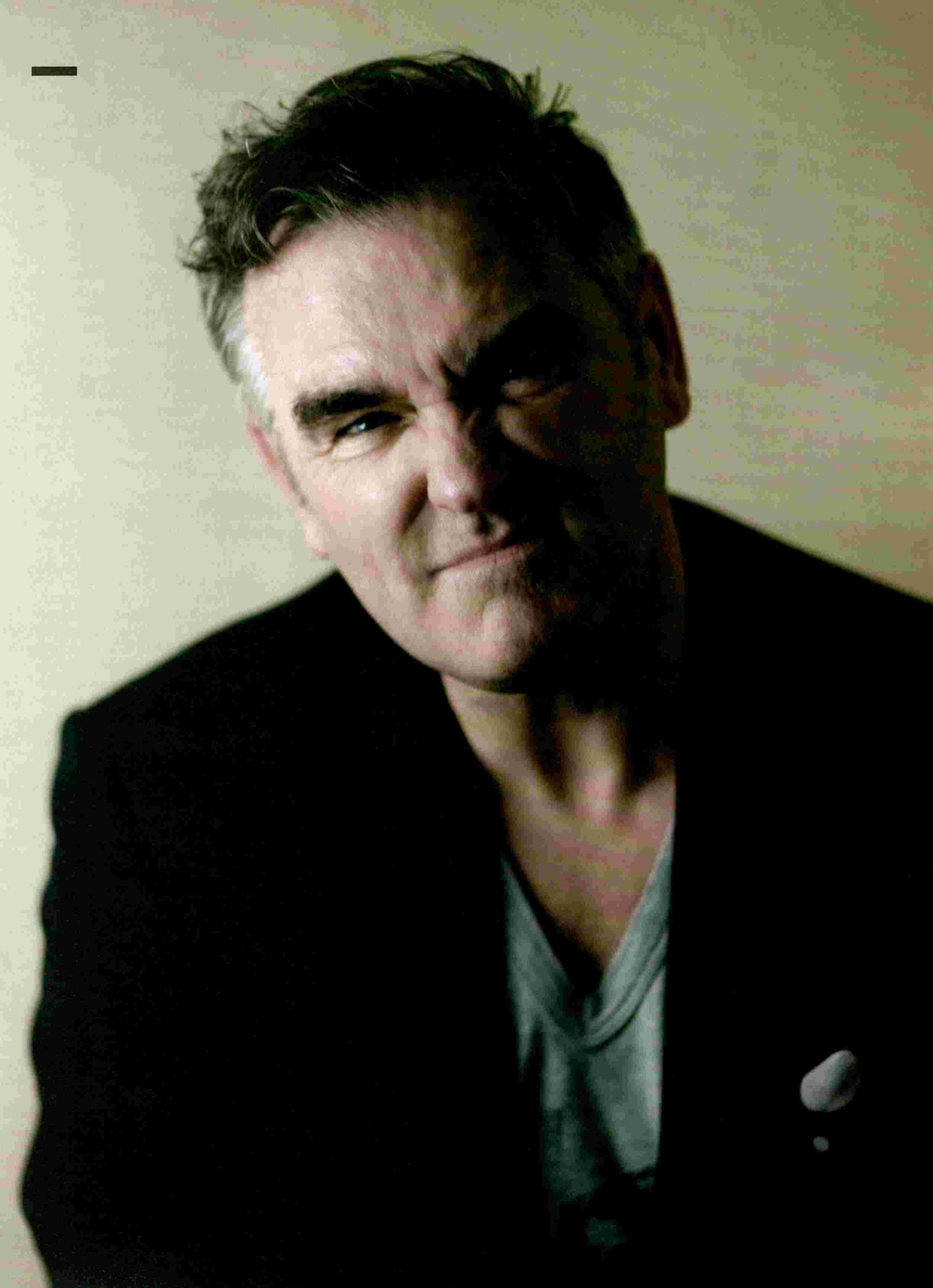
Beim digitalen DJing passiert motorisch erst mal viel weniger, das ist klar. Deswegen werde ich aber nicht gleich zur leblosen Puppe. Es geht auch beim digitalen DJing noch immer darum, ein Teil des Moments zu sein, seine Energie in die Situation hineinzulegen, und die Crowd gibt die Energie zurück – das macht Hiphop nach wie vor zur wundervollsten, interaktivsten Musikkultur überhaupt. Wenn ich als DJ einen Raum betrete, bin ich nicht nur im Raum, sondern ich kontrolliere ihn – let's go! Ich schaue so oft wie möglich über meinen Screen und halte ständig Blickkontakt zum Publikum.

Sie vermissen also gar nichts im Vergleich zu der Situation früher?

Doch. In den Anfangstagen war es oft ein ganz schöner Akt, von einem guten Break zwei identische Kopien zu bekommen. Chics »Good Times« zum Beispiel war in den USA sofort ausverkauft – es dauerte drei Wochen, bis ich nach endlosem Stöbern in obskursten Plattenläden irgendwann meine zweite Kopie aufgetrieben hatte! Heute klickt man einfach auf ›Duplizieren‹, das war's. Das finde ich traurig, denn es ist im Grunde zu einfach. Die Jagd nach raren Platten – das war früher schließlich das, was die echten Männer von den Jungs trennte.

Grandmaster Flash *»The Bridge« (Adrenaline City Entertainment / Strut) VÖ: 20. Februar*

Grandmaster Flash with David Ritz *»The Adventures of Grandmaster Flash – My Life, My Beats«, 260 S., Englisch, 2008 (Broadway Books, New York)*



SPEX-GESPRÄCH: *MORRISSEY*

»Was wurde denn bitte schön neu erfunden?«

Auf seinem neuen Album »Years of Refusal« folgt Morrissey dem Weg, den er 2004 mit seinem Comeback-Album »You Are the Quarry« eingeschlagen hat – mit einer kraftvollen Verhärtung des eigenen Sounds in Richtung eines direkten, rohen Rockentwurfs. Steven Patrick Morrissey, der im Mai seinen fünfzigsten Geburtstag feiern wird und als Englands enigmatischster Songwriter gilt, hat zu einem seltenen Interviewtermin in den fünften Stock des Londoner Fünf-Sterne-Hotels Claridge's geladen – in eine plüschig eingerichtete, weitläufige Suite. Ganz in Schwarz gekleidet, perfekt frisiert und mit einem Dauergrinsen im Gesicht nippt Morrissey an einer Tasse Tee: »Would you care to join me for a cup of tea or do you prefer mineral water?«

INTERVIEW: MARTIN HOSSBACH **FOTO:** TRAVIS SHINN

Morrissey, als Sie vor zwei Jahren zuletzt ein Konzert in Berlin gaben, begrüßten Sie Ihr Publikum mit dem Satz: »Your city is very beautiful… assuming it's Warsaw.«

Oh Gott, habe ich das wirklich gesagt?

Ja, logisch! Die eine Hälfte des Publikums fand es lustig, die andere nicht.

Ich fürchte, ich muss an dieser Stelle festhalten: Ich benutze gelegentlich die falschen Wörter zur falschen Zeit.

Sie treffen mit einem solchen Statement natürlich einen gewissen Nerv.

Ich weiß. Aber ich sage: So ist das nun mal. Jeder Performer geht in einer solchen Bühnensituation ein hohes Risiko ein – und kann verlieren. Aber wenn man keine Risiken eingeht, ist das Leben schlichtweg nichts wert.

Ich habe Ihnen zwei alte Ausgaben der Spex mitgebracht, auf denen Sie jeweils das Cover zierten. Ich fand sie in unserem Archiv.

Genau dort findet man mich! Unten im Keller! Im Archiv! Dort findet man Morrissey…

Die eine Ausgabe ist aus dem Jahr 1986, die andere…

…aus dem Jahr 1967.

Warum so sarkastisch? Das Cover ist aus dem Jahr 1987. Sie schauen in die Kamera, hinter Ihnen ist eine Montage aus dem Union Jack und Margaret Thatcher.

Die Unschuld in diesen Augen… Ich meine die Augen Margaret Thatchers.

Unschuld? Sind Sie auf einmal Thatcher-Fan?

Ich mache Witze.

Was empfinden Sie, wenn Sie alte Titelbilder von sich sehen?

Manchmal meine ich, keinen Unterschied zu heute festzustellen, dann wieder sehe ich all die Jahre, die ins Land gegangen sind, den ganzen Schmerz, all die Freuden. Die größte Schwierigkeit ist: Der Mensch ist gefangen in seinem Wesen, er neigt dazu, sich immer identisch mit sich zu fühlen, egal wie alt er ist.

Ist dem so?

Für die meisten Menschen bedeutet es einen Schock, sich altern zu sehen. Ich sehe das gänzlich anders. Mein Motto lautet: »Let it go, let it go, let it go.« Die Zeit richtet, die Zeit heilt. Ich wollte nie zurückblicken, wollte nie wieder jung sein. Zu keinem Zeitpunkt. Warum auch?

Na ja, vielleicht um bestimmte Dinge anders zu machen?

Jede Erfahrung, die du in deinem Leben machst, selbst wenn es eine schlimme ist, bringt dich voran. Ohne diese Erfahrungen bleibst du stecken, verendest. Das meint ›Depression‹: Depression bedeutet, nicht voran-

zukommen. Ich habe keinerlei Interesse an der Vergangenheit.

Was ist an der Vergangenheit so schlecht? Sie scheinen doch mit Ihren Vorlieben für längst verstorbene Schriftsteller oder verblichene Hollywood-Stars sehr wohl in der Vergangenheit zu leben.

Ich meinte meine eigene, persönliche Vergangenheit. Ich möchte nie wieder zurückgeworfen werden und 25 Jahre alt sein. Niemals. Ich bedauere es nicht, dass die Zeit voranschreitet und ich älter werde. Aber Sie haben natürlich Recht, ich interessiere mich sehr für die Welt – und ihre Vergangenheit. »Older better, older better, older better«, das ist mein tägliches Mantra. Wenn ich in drei Jahren mit einem Krückstock herumlaufen muss, buckelig, ohne Zähne – akzeptiert. Damit werde ich kein Problem haben.

»Die Zukunft wird zur Vergangenheit, und die Menschen bedauern diesen Umstand – aber man kann die Vergangenheit nicht zurückholen, man kann sie nicht beschwören. Auch das Publikum kann eine Band nicht wiederauferstehen lassen. Das ist absurd.«

In drei Jahren?

In dreißig Jahren.

Ihre Vorlieben für Schriftsteller wie Oscar Wilde, Emily Brontë oder für Regisseure wie Luchino Visconti sind hinlänglich bekannt – haben Sie ab und an das Gefühl, zu spät geboren worden zu sein?

Die von Ihnen genannten Künstler sind in der Tat Personen, die ich sehr verehre. Aber das geht nicht nur mir so. Viele Menschen teilen meinen Geschmack. Mary Shelleys Debütroman »Frankenstein, or The Modern Prometheus« zum Beispiel, der 1818 anonym erschien und von einem Schweizer namens Viktor Frankenstein handelt, der einen künstlichen Menschen, einen Frankenstein, erschafft – dieser Roman verkauft sich heutzutage noch immer enorm gut! Und mir kann doch niemand erzählen, dass sich nur kranke Menschen, die in ständiger Dunkelheit leben, ein solches Buch kaufen! Jeder, der einen wachen Geist hat, und dazu ist keine akademische Ausbildung vonnöten, wie man an mir sieht, kann sich eine Meinung zu jedem Thema bilden. Nur weil ich noch nicht im Weltraum gewesen bin, kann ich trotzdem über das All reflektieren. Letztlich geht es um die eigene Vorstellungskraft und Fantasie – und meine, das gebe ich zu, ist zügellos und unkontrolliert. Gelegentlich auch etwas albern.

Albern?

Ja, in meiner Fantasie bin ich ständig albern. Meine Fantasie ist mein ständiger Kompagnon und geleitet mich jede Nacht in den Schlaf. Sie ist ein Teil von mir, und ich frage ganz ehrlich: Wo wäre ich ohne sie?

Sie meinen, Sie hätten ohne Ihre ›alberne Fantasie‹ möglicherweise nicht solch ein überzeugendes neues Album wie »Years of Refusal« schreiben können?

Das ist sehr, sehr zivilisiert von Ihnen.

Mit Ihnen zu sprechen, heißt automatisch auch, Ihre Zeit mit The Smiths zu thematisieren – wie stellen Sie sich Ihrer eigenen Vergangenheit?

Es liegt offenbar in der Natur des Menschen, immer und immer wieder und am allerliebsten und ausschließlich die eigene Vergangenheit zu thematisieren. Dieser Moment, in dem wir hier sitzen, wird heute Abend schon Erinnerung sein. Die Zukunft wird zur Vergangenheit, und die Menschen bedauern diesen Umstand seit der Erfindung der Schrift – wahrscheinlich handelt es sich also um eine ganz natürliche menschliche Angewohnheit. Aber man kann die Vergangenheit nicht zurückholen, kann sie nicht beschwören. Und auch das Publikum kann eine Band, die sich irgendwann aufgelöst hat, in der ein Mitglied gestorben ist oder die einfach einen anderen Weg eingeschlagen hat, nicht wiederauferstehen lassen, es kann nicht die Zeit zurückholen, als alles noch ›in Ordnung‹ war. Das ist absurd. Ich persönlich verspüre diesen Impuls sowieso überhaupt nicht. Und selbst wenn wir einmal rein hypothetisch annähmen, dass es möglich wäre, sich in die Vergangenheit zu katapultieren, dann müsste man, dort angekommen, ernüchtert feststellen, dass einem damals alles gar nicht so wichtig war, wie es einem in der Rückschau erscheint. Ich ziehe die Gegenwart vor.

Was gefällt Ihnen an der Gegenwart?

Es ist doch so einfach, sich über das moderne Leben zu beschweren – diese ganzen Grausamkeiten und Scheußlichkeiten, dieser Lärm, die Mobiltelefone, der Verfall unserer Sprache und all das! Ich stimme in dieses Lamento nicht ein. In meinen Augen überwiegen die Annehmlichkeiten unserer modernen Zeit, es gibt heute so viele Dinge, über die ich mich freuen und für die ich mich begeistern kann. Nie würde ich mir die alten Zeiten zurückwünschen: Ich wuchs in finsteren Jahren auf, ich rede vom England der Nachkriegszeit in den frühen Sechzigern. Es war, um auf Musik zurückzukommen, eine Zeit, in der es extrem schwierig war, gute Musik zu hören. Sich für Popmusik zu interessieren, wurde als etwas Perverses angesehen. Ganz im Gegensatz zu heute, wo jeder Musik macht und wie ein Popstar aussieht. Aber natürlich hat die heutige Omnipräsenz von Musik auch ihre Schattenseiten. Musik ist überall, einfach ü-ber-all! Ich empfinde das durchaus auch als störend. Nicht nur, weil es oft Musik ist, die ich verachte. Ich möchte einfach nicht andauernd genötigt werden, Musik auf eine bestimmte Art und Weise zu hören, ständig von ihr verfolgt zu werden – im Fernsehen, in der Werbung, als Klingelton.

Also war früher doch alles besser?

In meiner Jugend war Musik trotz aller gesellschaftlichen Vorbehalte etwas Besonderes, für das du dir bewusst Zeit genommen hast, um es zu genießen. Und du musstest lange nach anderen Menschen suchen, die diese Liebe teilten und dieselben Bands hörten wie du. Wir diskutierten über Musik, wir nahmen sie ernst. Demgegenüber hat die Musik heute viel von ihrer identitätsstiftenden Kraft verloren. Die meisten zeitgenössischen Musikmagazine sind bedeutungslos, die aktuellen Popcharts haben keine Aussagekraft mehr. Selbst Menschen, die sich professionell mit Musik beschäftigen, egal ob Musiker oder Journalisten, interessieren sich nicht mehr dafür, wer in den Top Ten ist. Warum? Weil die Charts irrelevant geworden sind! Sehr bedauerlich, wirklich bedauerlich…

Sie kritisieren in diesem Zusammenhang immer wieder gerne Madonna.

Madonna kann sechzig Millionen Alben auf der Welt verkaufen, und es bedeutet rein gar nichts. Wir haben uns so daran gewöhnt, dass triviale Künstler auf die Titelblätter der Magazine gehoben werden, ohne darauf zu achten, ob sie oder er dem Publikum irgendeinen Erkenntnisgewinn verschafft. Das ist der Status quo unserer Zeit. Alle haben sich damit arrangiert.

Wie gehen Sie persönlich mit diesem Dilemma um?

Ich verfolge einige wenige Ideen und Ideale und versuche diese über die Jahre zu perfektionieren. Jeder ›wahre‹ Künstler wird Ihnen das Gleiche sagen. Nur haben die wenigsten die Ausdauer, diesen Prozess so zu gestalten, dass er für das Publikum dauerhaft und immer wieder aufs Neue interessant bleibt. Elvis hat den Begriff ›Comeback‹ geprägt. Und er ist für viele das Rollenmodell eines Künstlers, der sich selbst nicht genügt – andererseits lese ich inflationär von Musikern, die sich angeblich ›neu erfinden‹. Auch über Madonna wird das immer gesagt, und ich frage mich jedes verdammte Mal: Was wurde denn bitte schön neu erfunden? Da war doch noch nie etwas! Die meisten Musiker haben einfach keine Ideen, und es mangelt ihnen an Individualität.

Sie hingegen…?

Ich werde immer besser. Die Zeit und das Leben leiten mich und treiben mich voran. Ich finde in den seltensten Fällen eine Erklärung für das, was ich tue. Wenn man sich einen Gedichtband kauft, ihn zuhause in aller Ruhe liest, dann den Autoren kennenlernt und ihn nach der Bedeutung eines seiner Gedichte fragt, ist die Enttäuschung oft groß. Die Krux der Musik ist, dass sie im Kern eine sehr private und persönliche Kunstform ist – dementsprechend empfindet auch jeder Hörer etwas anderes. Ich verzichte daher lieber auf Erklärungen – ich möchte nichts über die Absichten des Komponisten wissen, dessen Lied ich schätze. Erklärungen führen eigentlich immer in die Irre.

Ihre Texte sind in den letzten Jahren immer kürzer, knapper und reduzierter geworden. Pasolini, den Sie so verehren, dass Sie ihm vor drei Jahren eine Zeile in »You Have Killed Me« widmeten – »Pasolini is me / Accattone you'll be« –, übt einen großen Einfluss auf Ihre Poesie aus.

Ganz richtig.

Pasolinis Figur, der junge Mann mit Spitznamen Accattone, spricht eine harsche, klare, sehr einfache Sprache. Wenn Sie auf Ihrem neuen Album in dem Lied »It's Not Your Birthday Anymore« singen »It's not your birthday anymore / No need to be kind to you anymore«, dann erinnert das an Accattone.

Ich finde die Stelle sehr lustig.

Sie ist ganz schön gemein, oder nicht?

Gemein? Nein! Wir kennen das doch alle. Nur weil ein Mensch Geburtstag hat, müssen wir einen ganzen Tag ausnahmslos nett zu ihm sein. Ich kann es immer kaum erwarten, dass der Tag vorbei ist… Ha, ha, ich finde diese Stelle wirklich lustig!

Nur zwölf Wörter.

Die Kunst der Reduktion.

»I will be at the bar / With my head on the bar«, schrieben Sie im Jahr 1994 in Ihrem Song »The More You Ignore Me, The Closer I Get«. Noch so eine Reduktion. Sie ersetzen die zweite Erwähnung der ›bar‹ nicht einfach durch ein anderes Wort.

Ha, ha, ha, ha!

Warum lachen Sie?

Weil Sie das so lustig sagen: »I vill be at ze bar wis my head on ze bar« – es klingt so lustig! Es klingt so deutsch.

Genial.

Verzeihung. Die Zeile drückt mit sehr wenigen Worten absolute Hoffnungslosigkeit aus. An einer Bar zu sitzen, betrunken, mit dem Kopf auf dem Tresen: Tiefer kann man kaum sinken.

In »When I Last Spoke to Carol« auf Ihrem neuen Album singen Sie: »When last I spoke to Carol«. Eine kleine Wortumstellung, die einem zuerst nicht auffällt, die man dann aber nicht mehr aus dem Kopf bekommt. Das ist ein sehr förmliches, altes Englisch, oder? Die Sprache traditioneller Folkballaden?

Es bedeutet nichts. »When last I spoke to Carol« geht einfach besser über die Zunge, und die Inversion bewirkt, dass mir, dem »I«, etwas Bedeutung genommen wird. Es geht um den Moment, in dem ich zuletzt mit Carol sprach, nicht um ›mich‹… Aber kommen wir zu dem eben Gesagten zurück: Wenn bei Ihnen die Assoziation »Satzbau eines englischen Folksongs« geweckt wird, umso besser. Ihre Beobachtung ist viel besser als jede Erklärung, die ich Ihnen hätte geben können.

Der deutsche Schriftsteller Walter Serner hat gesagt: »Überall ist es erträglich. Doch am erträglichsten ist es im Ausland.« Sie wohnen nicht mehr in England, sind nach L.A., nach Rom und jetzt wieder nach Los Angeles gezogen. Außerdem befinden Sie sich seit dem Frühjahr 2007 auf Tour und haben seitdem ungezählte Konzerte gespielt. Was bedeutet Ihnen das Reisen?

Ich reise nur so viel, weil man mich immer wieder bittet abzureisen. Ich fühle mich mittlerweile komplett entwurzelt. Aber irgendeine Art von Zuhause muss ich ja haben, denn ich wache ja jeden Tag irgendwo auf. Nur ist mir sehr oft nicht klar, wo ich gerade bin. Ich habe das nie für mich so vorgesehen, mein Leben hat sich einfach so entwickelt. Ich kämpfe nicht dagegen an, aber ich bin mir sicher, dass der Zeitpunkt kommen wird, an dem ich mich niederlasse und zum Dorfschreck in einem kleinen Nest vor den Toren Leipzigs werde. Momentan bin ich allerdings noch ein transatlantischer Pendler.

Möchten Sie eine der beiden alten Spex-Ausgaben behalten?

Das ist ein überaus freundliches Angebot, aber nein danke. Warum sollte ich sie behalten wollen? Warum sollte ich mir alte Fotos von mir anschauen wollen?

Gute Frage.

Wenn Sie schon keine Antwort haben, habe ich auch keine. Schicken Sie sie doch zu Margaret Thatcher.

Wie geht es Frau Thatcher dieser Tage?

Sie wartet darauf, von Ihnen interviewt zu werden. Im Ernst: Sie ist mittlerweile sehr senil. Sie kann nicht mehr lesen und kaum mehr was sehen. »She's lost her marbles«, wie man hierzulande sagt. Sie ist gaga, sie ist am Ende. Aber was soll's? Zum Teufel mit ihr! Denken Sie nur an die ganzen argentinischen Jungen, die sie im Falklandkrieg getötet hat. Ich kann nicht mein ganzes Leben lang über Margaret Thatcher nachdenken, und ich empfinde kein Mitleid mit ihr.

Morrissey *»Years of Refusal«*
(Decca / Polydor / Universal) bereits erschienen

KANSAS

KUNSTSPRACHE – TEIL 9

INTERVIEW: MAX DAX
FOTO: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

JENS RACHUT

Er ist der berühmteste Punk Hamburgs. Mit seinen Bands Angeschissen, Blumen am Arsch der Hölle, Dackelblut, Oma Hans und zuletzt Kommando Sonne-Nmilch schrieb der 1954 in der Hansestadt geborene Jens Rachut deutschsprachige Musikgeschichte. Seine Texte spreizen die Grammatik, sind oft humorvoll, immer direkt und zeugen von einer gewissen Unbeugsamkeit. Interviews mit Jens Rachut haben absoluten Seltenheitswert, da sich der Sänger und Texter nahezu konsequent der Presse verweigert. Umso überraschender kam seine Zusage im Januar. Einzige Bedingung: Eine Flasche Sekt hat schön durchgegletschert beim Interview bereitzustehen. Dafür war Rachut, der als erfolgreicher Theaterschauspieler unentwegt auf Achse ist und viel Zeit in Zügen verbringt, auch bereit, die Reise von Hamburg nach Berlin zu unternehmen. Schließlich sei Berlin, anders als Hamburg, noch nicht städtebaulich glattgebügelt.

Die Stadt Hamburg, in der ich geboren wurde und seitdem lebe, hat keinen Einfluss auf meine Texte. Andererseits weiß ich natürlich nicht, wie es wäre, wenn ich in Frankfurt am Main aufgewachsen wäre. Ich weiß nur, dass meine Heimatstadt in den letzten zwei Jahrzehnten total verwahrlost ist. Jede gewachsene Nische haben sie im Zuge fehlgeleiteter Stadterneuerung angehübscht, feingemacht, blankgeputzt. Es gibt in Hamburg keinen Dreck mehr wie in Berlin, keine Zwischenräume. Ich bemerke, wie sich die Stadt ändert, weil ich viel auf Reisen bin, in den Jahren viel am Theater in Zürich und Berlin zu tun hatte – und immer wenn ich zurückkehre, ist in Hamburg wieder eine liebgewonnene Ecke glattgebügelt worden. Ich bin schon immer viel gereist. In ICEs kann ich gut Texte und Hörspiele schreiben. Das tue ich auch in Hotelzimmern, wenn ich unterwegs bin, oder in den Buden, in denen ich absteige. Und natürlich schreibe ich gelegentlich auch an meinem Schreibtisch zu Hause. Einfach, weil ich dort am Ende doch die meiste Zeit verbringe.

Wenn es für mich eine Methode gibt beim Texten, dann die, dass ich versuche, zumindest meine Songtexte nur nachts zu schreiben, wenn es draußen schon dunkel ist. Es muss spät sein. Ich muss allein sein. Und ich trinke dann Rotwein dazu. Ich schreibe, ich schreibe, ich schreibe – und dann trinke ich ein Glas Rotwein, und dann noch eins, und dann noch eins. Und dann gehe ich irgendwann frühmorgens ins Bett. Wenn ich mir dann am nächsten Morgen das am Abend Geschriebene wieder angucke, schmeiß' ich die Hälfte davon gleich wieder weg. Mindestens. Weil ich eben doch teilweise totale Scheiße geschrieben habe. Und dann geht's weiter. Einem guten Text gehen eine Reihe weggeworfener Texte voraus. So genial bin ich nicht, dass mir Texte in einem Rutsch gelingen.

Auf meiner Platte »Jamaica« von Kommando Sonne-Nmilch gibt es einen fast fünf Minuten langen Song, der heißt »Das Verhör«. Es gibt keinen Song von mir, dessen Fertigstellung länger gedauert hätte. Endlos zog es sich hin, bis ich schließlich wusste: Jetzt sitzt der Text. Es existiert ein Foto von mir in einem Zimmer, ich sitze am Tisch, auf dem steht eine leergetrunkene Flasche Rotwein, vor allem aber ist ein riesiger Stoß Papier zu sehen. Da habe ich gerade an »Das Verhör« geschrieben. Zeile für Zeile habe ich mir erkämpfen müssen, ich will gar nicht wissen, wie viele vollgeschriebene Seiten Papier ich dafür weggeschmissen habe. Ich habe natürlich weitergemacht, weil ich wusste, dass ich da etwas an der Angel habe, es ist in meinen Augen oft nur eine Geduldsfrage, bis ein Text schließlich steht.

In »Das Verhör« geht ein Typ zum Arzt, zu einem Psychiater. Er wird gebeten, seinen Gemütszustand zu beschreiben. Und er antwortet, dass er mit den Menschen nicht klarkomme, dass er mit denen nicht reden könne. Dass er ihre Sprache, also die Sprache der Menschen und ihre Witze nicht verstehe. Er sagt dem Arzt, dass er viel lieber alleine sei. Das war für mich der zu schreibende Song, das weiß ich noch, ich hatte diese Idee. Und ich konnte den Typen, um den es in dem Song gehen sollte, ein Stück weit nachvollziehen: Manchmal geht es mir im Leben genauso. Ich hatte also eine klare Vorstellung von dem, was ich in Worte fassen wollte. Und außerdem gab es die Musik, die war bereits eingespielt, und sie klang in meinen Ohren so unfassbar geil, sie war so ungemein treibend. Zu dieser Musik wollte ich einen langen, guten Text verfassen. Das war ich der Musik schuldig. Ich weiß noch, dass ich dachte: Dieses Stück Musik ist wie ein Auswärtssieg. Ich kam dann irgendwann auf die Lösung, dass der Text zwei Figuren involvieren sollte. Die des Arztes und die des Typen, der den Arzt aufsucht, der Misanthrop ist, einer, der die

Welt nicht mag. Der Song ist der Monolog des Typen, mit dem er sich an den Arzt richtet. Ursprünglich hatte ich für den Song zuerst nur eine Person, nämlich den Typen selbst, ohne Gegenüber, dem die Menschen zu viel Scheiße labern. Doch dann stellte sich mir die Frage: An wen richten sich eigentlich seine Zweifel und seine Wut? Mit der Figur des Arztes hatte ich eine Projektionsfläche, an die er sich wenden konnte. Die ersten Zeilen von »Das Verhör« lauten dementsprechend: »Beschreibe deinen Gemütszustand / Der Puls ist ganz normal / Lass das Flackern in den Fragen / Deiner Augen ruh'n // Herr Dr. ich weiß auch nicht / Es ist 'ne Art Belag / Er schwert mein ganzes Leben / Die Nerven liegen blank«. Was sich ganz leicht und wie aus dem Ärmel geschüttelt anhört, ist in Wirklichkeit das Ergebnis eines langen Eindampfungsprozesses. Der Song steigert sich zu den Zeilen: »Ich hoff' ich krieg' mehr Power drauf / Diese ewige Sucherei / Und Tod durch Lachen gibt es einfach nicht / Ofenheizung analog – der Fortschritt ist gemein / Doc – manchmal denk' ich deswegen, Doc / Denk' ich: zu spät«.

Der Typ ist einer, der nicht bereit ist, den ganzen Mist mitzumachen. Die Zeilen »Und rein da in die Soße will ich nicht / Nicken, Knicken, Arschrasur / Karriere Anfang – Klick – Hochzeitsbilder / Kinderhort – was soll das Doc?« bringen das ganz gut auf den Punkt. Ich rede von gesellschaftlichen Konventionen, gegen die ich früher mal gewesen bin – gegen das Heiraten, das Karrieremachen, das Buckeln, das Opportunistische. Von daher mag dieser Typ auch ein Teil von mir sein, aber er steht jetzt nicht für eine Botschaft, die ich rüberbringen möchte, er ist eher ein Beispiel für viele Menschen, die es in einer Gesellschaft gibt, und die mit den Zwängen nicht klarkommen. Bestimmt ist da etwas von mir in diesem Typen – schließlich könnte ich mich nicht in einen Staatsanwalt oder einen Unternehmer hineinversetzen. Das Naheliegendste schreibt man auf.

Alle Ideen und Textzeilen, die mir zu »Das Verhör« im Laufe der Zeit einfielen, habe ich wie alle anderen Notizen auch mit Kugelschreiber in so kleine Billigschreibblöcke hineingekritzelt, die ich in der Jackentasche immer bei mir trage. Wenn ich Muße habe, schreibe ich in Druckschrift, wenn es fließt, verfalle ich in eine fast unleserliche Schnellschrift. Ich würde mal sagen, dass geschätzte acht Prozent meiner Texte schon mal wegen Unleserlichkeit nie das Licht der Welt erblickt haben. Auf jeden Fall konnte ich meine Notizen am nächsten Tag nicht mehr lesen. Manchmal wünsche ich mir, ich könnte Schreibmaschine schreiben. Aber ich kann es nicht. Wenn die Gedanken schnell sind, komme ich mit dem Aufschreiben nicht nach.

» ER LEBT ALLEINE IM TAL, SIEHT DERBE AUS, ABER ER WEISS GANZ VIEL... ER KANN MIR ALLES ÜBER DAS WETTER ERZÄHLEN UND ÜBER DIE JAGD «

Fiel es Ihnen schwer, einen Song wie »Holzfäller« zu schreiben? Der ist völlig anders als »Das Verhör«, er ist ganz witzig und ironisch, überhaupt nicht schwer und ernst.

Da hatte ich einen Satz, der passte, gleich zu Anfang: »Sie sind kräftig, manchmal feige und haben kaum Verstand«. Ich miete mir jedes Jahr eine Hütte oben in Norwegen. Der Deal mit dem Vermieter schließt ein, dass ich während meines Aufenthalts stets auch Holz machen muss. Seit acht Jahren bin ich Besitzer einer Motorsäge, und ich mache dann tatsächlich mit einigen Nachbarn im Winter Holz. Irgendwann kamen dann die Folgesätze dazu und reihten sich nahtlos ein: »Zeckenbisse an den Beinen / Und sind ganz wenig krank / Sägen weg die Wälder / Kriegen fast kein Geld«. Der eine Nachbar von mir in Norwegen ist Lehrer von Beruf, der andere arbeitet jetzt auf einer Bohrinsel. Und im Nebental lebt einer, der war früher Alkoholiker und hat sein Leben lang in einer Säurefabrik gearbeitet. Jetzt ist er sauber und Frührentner. Er wohnt das ganze Jahr dort, macht Holz und jagt. Er lebt völlig alleine im Tal, sieht derbe aus, aber er weiß ganz viel. Als ich ihn diesen Winter besucht habe, hat er mir gesagt: »Wenn ich mal nicht schlafen kann, morgens um fünf Uhr, dann setze ich mich auf die Terrasse, höre dem Wind zu und schaue mir die Wolken an, wie sie vorbeiziehen.« Er kann mir alles über das Wetter erzählen und auch über die Jagd. Zweimal war ich, quasi als Zuschauer, mit ihm Rehe jagen, ich bin mit ihm durch den Wald gepirscht. Morgens um sechs gingen wir los, die Hunde hauen erst mal ab, weil sie heiß sind, weil sie die ganze Zeit über im Käfig gehalten werden und sich erst einmal verausgaben müssen. Die freuen sich so, laufen zu dürfen! Nach einer Stunde haben sich die Hunde dann immer beruhigt, und wir sind losgelatscht. Das war ein ganz einschneidendes Erlebnis: Ich habe die Natur noch nie so gesehen und gehört wie auf dieser Jagd durch den dunklen, kalten norwegischen Wald. Hätte ich dazu die Möglichkeit, würde ich die Zeile »...und sie haben kaum Verstand« heute mit Sicherheit streichen und durch etwas Freundlicheres ersetzen. Durch etwas, das nicht so gemein klingt.

Weil das ein einfacher, aber kein dummer Mann ist?

Genau. Die letzte Strophe allerdings, die würde ich stehen lassen, denn da singe ich: »Musikalisch nicht astrein / Diese Fäller machen Späne / Und hassen Holzleim! / Und hassen Holzleim! / Und hassen Holzleim! / Sie hassen alles«.

Auch Sie hassen gelegentlich. In dem Song

»Es gibt keinen Weihnachtsmann« singen Sie: »Es gibt keinen Weihnachtsmann / Es gibt keinen Gott / ... / Nimm deine Rentiere und lass sie frei / Faule Sau! / Ein Mal im Jahr nur arbeiten? / Wie wär's mit neuen Klamotten? / Oder mal baden?«

Das stimmt: Ich glaube nicht an Gott, aber ich denke, dass Beten zu etwas gut ist, ›wenn‹ man an Gott glaubt. Im Akt des Betens liegt sicherlich Kraft und Hoffnung. Aber für mich ist das nichts, für mich gibt es Gott nicht. Vielleicht auch deshalb, weil meine Mutter mich zum Konfirmationsunterricht geschleppt hat und weil ich die ganzen Bibelstunden in der Schule mitnehmen musste. Ich glaube nicht daran, dass man sich als Mensch reinwaschen kann, nur weil man sich einer Kirche anschließt.

Ihre Mutter stirbt gelegentlich in Ihren Songs.

Stimmt. Zwei, drei Mal bisher. Die ist schon genervt davon. Auf der neuen Platte von Kommando Sonne-Nmilch spricht sie vier Sätze, außerdem haben wir einmal einen Kurzfilm mit ihr gedreht, da spielt sie einen Geist, den Tod, die tote Mutter. Aber das hat sonst weiter keine Bedeutung.

Sie trägt's mit Humor?

Ja, irgendwie schon.

Ist die jährliche Reise nach Norwegen für Sie auch eine Reise, um in Ruhe zum Schreiben zu kommen?

1994 sind wir morgens um sechs Uhr mit Blumen am Arsch der Hölle und Restalkohol im Blut in Hamburg ins Auto gestiegen und sind erst einmal sechs Stunden über Flensburg, Kolding und durch den Tunnel in Aalborg bis nach Århus zur Fähre gefahren, dann viereinhalb Stunden Überfahrt, dann eine halbe Stunde zittern beim Zoll, und dann waren wir am frühen Abend in Norwegen angekommen. In einem Tal, in dem ›nichts‹ ist. Das war toll. Und in dem gleichen Haus haben wir mit Dackelblut später die erste Platte aufgenommen. Und mit Blumen am Arsch der Hölle haben wir in dem Haus geübt. In dem Haus habe ich auch schon ein Hörspiel geschrieben. Und mit Heiner Ebber, also mit Jacques Palminger, habe ich in dem Tal einen Kurzfilm gedreht. Das Haus in Norwegen ist Rückzugsort, ist Erholungsort, ist ein heiliger, geiler Ort, der sich immer gut zum Schreiben angeboten hat. Das zählte. Vielleicht war nicht unentscheidend, dass es ein analoger Ort war, mit Plumpsklo, Brunnen und ohne fließend Wasser. Natürlich ist die Zeit seit meinem ersten Besuch nicht stehengeblieben. Leider gibt es jetzt auch dort Handyempfang und Internet. Eine Tankstelle und eine Schnellstraße, Brücken und Tunnels sind auch schon gebaut worden, sie kreisen das Tal ein. Die Wege verkürzen sich rapide.

»

DIE MUSIKINDUSTRIE HAT DEN PRODUKTEN NAMEN GEGEBEN, DAMIT SIE SICH BESSER VERKAUFEN ... ICH SELBST TUE MICH MIT EINEM BEGRIFF WIE ›PUNKROCK‹ SCHWER

«

Wenn die Erlebnisse und Routinen in Norwegen einen Song wie »Holzfäller« geprägt haben – wie sehr sind Sie von anderen einschneidenden Ereignissen geprägt worden? Sie waren 1991 Fahrer der Goldenen Zitronen, als diese in Hoyerswerda von Neonazis in einen Hinterhalt gelockt wurden.

Mein Fahrstil ist von diesem Erlebnis geprägt worden. Ich fahre nie wieder mit einem Laster vorwärts durch eine Einfahrt, nur noch rückwärts, damit ich Gas geben und wegfahren kann, wenn was schief läuft. Wir wurden in Hoyerswerda von Glatzen empfangen, da hätten wir eigentlich schon merken müssen, was dort für ein Spiel gespielt wurde, aber wir hatten zu dem Zeitpunkt eine ermüdende achtstündige Autobahnfahrt durch Schneeregen hinter uns. »Wir sind Rechte«, an den Satz erinnere ich mich noch, dann kam schon das Tränengas zum Einsatz. Die hätten uns wahnsinnig schwer verletzt, wenn Aldo Moro, der Bassist der Zitronen und damals noch nicht im Besitz eines Führerscheins, nicht so schnell geschaltet und den Wagen aus der Hölle manövriert hätte. Wir waren ja unbewaffnet. Aber ich habe das Erlebte auch schnell wieder verdaut, ich habe kein Trauma davongetragen. Einen Song müssen andere darüber schreiben. Ich werde es nicht tun.

Warum so kategorisch?

Weil ich noch nie politische Texte geschrieben habe. Anders als die Zitronen, die in meinen Augen manchmal schon fast politischen Anschauungsunterricht betreiben. Ich glaube aber nicht, dass man die Menschen belehren kann.

Ein Missverständnis, dass Punkrock im Idealfall politisch zu sein hat?

Es geht in guten Texten ohnehin immer nur um Beobachtungen und um Geschichten. Ich selbst tue mich mit einem Begriff wie ›Punkrock‹ schwer. Die Musikindustrie ist es, die den Produkten Namen gegeben hat, damit sie sich besser verkaufen. Punk ist für mich aber eher eine Haltung als ein Musikstil. Die Sex Pistols haben ja musikalisch nichts anderes als Rock'n'Roll-Rock gemacht, die waren ja noch nicht einmal besonders schnell. Die Kombination aus den Texten und der Mode, das hat die Sex Pistols ausgezeichnet. Und die Haltung von Johnny Rotten natürlich. Und ich wiederum stelle fest, dass sich die Bands heute mehr und mehr angleichen. Als wäre dies eine Bedingung dafür, dass sie bei einem großen Label einen Plattenvertrag bekommen dürfen. Aber ihr Produkt wird von Platte zu Platte weichgespülter. Das fängt bei den Fotos an und endet bei Musik und Texten. Da ist irgendwann gar keine Identität, gar keine Unterscheidung mehr auszumachen.

Da hilft es, bei einem kleinen, unabhängigen Label wie Buback, Schiffen oder Major Label zu veröffentlichen?

Die lassen mir meine Eigenheiten.

Schreiben Sie Ihre Texte in einer deutschsprachigen Tradition?

Es gibt natürlich Einflüsse. Vor allem Charles Bukowski, außerdem John Fante. Das war ein Anfang des 20. Jahrhunderts geborener US-amerikanischer Schriftsteller italienischer Abstammung. Bukowski, den ich seit 1976 lese, verehrte ihn als seinen großen Helden – also las ich ihn auch. Andere texterische Einflüsse kommen aus der Musik.

Die beiden Schriftsteller sind Amerikaner.

Das ist ja egal, es geht um die Haltung. Sie haben viele Gemeinsamkeiten, auch wenn Fante statt »Arsch« noch »Po« sagte. Beide haben gesoffen wie die Löcher, beide waren Loser und beide haben ständig mit Frauen rumgemacht. Aber ich würde nie in einem Buch von Bukowski nachgucken, wenn mir selbst mal eine Zeile fehlt oder ich mit einem Text nicht weiterkomme.

Sie machen Ihre Texte mit sich selbst aus?

Ich schreibe alle meine Texte alleine. Meine Band kriegt die Texte erst mit, wenn die Platte fertig ist. Manchmal auch in dem Moment, in dem ich sie einsinge. Früher war das anders. Bei Dackelblut haben wir zweimal die Woche geprobt, eisern. Da hat die Band jede neue Zeile hautnahm mitbekommen. Bei meinem Album »Jamaica«, das im letzten Jahr bei Spex für mich überraschend auf Platz drei der Jahresbestenliste landete, hatte ich gerade einmal drei Texte fertig, als wir ins Studio gingen. Wir spielten die Songs ein, danach erst begann ich die Texte zu schreiben. Natürlich setze ich mich auf diese Weise unter Zeitdruck, aber ich weiß ja, dass ich zum Schluss irgendwie doch noch rechtzeitig fertig werde – wenn ich die Musik habe. Um einen Text schreiben zu können, brauche ich nämlich einen konkreten Gesangsrhythmus. Wenn es mir gelingt, diese Silbenzahl mit Inhalt zu füllen, ist der erste Schritt zu einem guten Song bereits getan. Andererseits ist es mit dem Arbeiten auf den letzten Drücker aber auch scheiße: Ich denke oft, es hätte einigen Texten geholfen, wenn ich länger an ihnen gefeilt hätte. Die oft falsche Grammatik ist jedoch gewollt.

Da liest sich ein Songtext dann wie folgt: »Schwarm – Schwärmer – Warme starke Herzen aufgefallen«. Wie machst du die deutsche Sprache zu etwas für dich ganz Eigenem?

Meine eigene Sprache ist vor allem das Weglassen. Wenige Adjektive, wenige Atmosphäre schaffende Wörter. Er fuhr nicht »die von Fichten eingefasste Auffahrt« hinauf, sondern »er fuhr die Auffahrt hinauf«.

Der Römische Kaiser Titus hat einmal gesagt: »Adjektive machen das Heer langsam.«

Das ist ja toll! Das hat er gesagt? Den Satz merke ich mir.

Warum teilen Sie sich eigentlich so ungern über Interviews mit, wo doch das Wort Ihr Medium ist?

Ich habe einfach keine Lust, mich mitzuteilen. Habe ich noch nie gehabt.

Schlechte Erfahrungen?

Nee, eher keine Erfahrungen. Oder besser: kaum Erfahrungen. Ganz ehrlich: Ich lese auch kaum Zeitschriften. Den Kicker lese ich. Außerdem lese ich gegen meine Flugangst vielleicht zweimal im Jahr die Zeitschrift Aero. In der wird jedes Heft ein Flughafen vorgestellt,

»

SIE HABEN BESTIMMT GEDUSCHT UND GEGESSEN... SIE HABEN DEN KÜHLSCHRANK AUF UND ZU GEMACHT... UND DIE HUMMELN HABEN NOCH GESCHLAFEN, ALS SIE LOSGEFAHREN SIND... EIN SCHÖNER TAG WÄRE ES WOHL GEWORDEN

«

und es werden spektakuläre Unglücke beleuchtet. Da ich nie fliege, finde ich Aero schon sehr faszinierend. Ich habe in all den Jahren eigentlich nur zwei Musikzeitungen gerne gelesen, beide waren Fanzines: Das Heft und Wasted Paper, das von Nagel, dem heutigen Sänger von Muff Potter herausgegeben wurde.

Im Zuge fast jeder Platte, die Sie in der Vergangenheit veröffentlicht haben, gründeten Sie auch eine neue Band. Deren Namen strahlen jenen bizarren Humor aus, der sich anschließend in Ihren Texten wiederfindet. Mögen Sie einmal erklären, wie Sie auf all diese Namen gekommen sind?

Warum die erste Band Angeschissen hieß, das erklärt der Bandname selbst. Blumen am Arsch der Hölle ist auch schnell entmystifiziert: Der bezieht sich auf das gleichnamige Gedicht von Bukowski. Dackelblut habe ich nach einer Textzeile aus einem Theaterstück von Schlingensief benannt. Oma Hans bezieht sich auf ein Foto eines deutschen Soldaten in Argentinien. Er war Transvestit und brachte den anderen das Tanzen bei. Und »Kommando Sonnenmilch« war mal ein Stück von Blumen am Arsch der Hölle, das haben wir auf einer Single veröffentlicht. In dem Song geht es um einen Soldaten, den die Amerikaner in Vietnam vergessen haben. Der hockte nach zwanzig Jahren immer noch in seinem Bunker und wartete auf den Angriffsbefehl. Codewort: Kommando Sonnenmilch.

Auf »Jamaica« haben Sie neben Ihren Songtexten auch ein Backrezept für Krapfen abgedruckt. Ist so etwas eine Ausweitung des texterischen Arbeitsfelds?

Nee, das ist eine Ausweitung des Quatsches. Es hat keine Bedeutung. Ich hätte auch ein Kreuzworträtsel ausschneiden und dort abdrucken können. Ich glaube fest daran, dass nicht alles, was man macht, eine Begründung nötig hat.

Und was ist mit dem Song »10. September«? Den haben Sie nach dem 11. September geschrieben.

Ich beschreibe in dem Song die Tagesabläufe der Attentäter, die einen Tag später in die Flugzeuge steigen werden: »Sie haben bestimmt geduscht und etwas gegessen.«

»Gelassenheit ist kräftig / Wir liegen beide im Gras / Haben beide frei und / Alles lässt sich Zeit.«

Sie haben den Kühlschrank auf und zu gemacht. Und die Hummeln haben noch geschlafen, als sie losgefahren sind und am Flughafen eingecheckt haben, ein schöner Tag wäre es wohl geworden. Mich fasziniert einfach die Vorstellung, dass ich mich hineinversetze in das vermeintlich Normale. Wüsste ich, dass ich vier Stunden später tot sein werde, ich weiß nicht, ob ich ganz normal duschen und frühstücken würde. Die haben sogar noch ihre Betten gemacht, alles ganz sauber und aufgeräumt hinterlassen. Das ist schon enorm entrückt: Du verlässt das Haus, um 3.000 Leute umzubringen, aber du machst vorher noch dein Bett. Aber es passt alles gar nicht, denn ich beschreibe den 10. September. Für mich ist es nämlich schon immer spannender gewesen, etwas vermeintlich Nebensächliches genau zu beschreiben – statt die eigentliche Tat oder das eigentliche Ereignis.

Kommando Sonne-Nmilch *»Scheiße nicht schon wieder Bernstein!« (Major Label / Broken Silence) bereits erschienen*

spex *LIVE*

BERGHAIN
20/05/2009
BERLIN

AB APRIL MEHR AUF SPEX.DE

BONNIE "PRINCE" BILLY

INTERVIEW
MAX DAX
FOTOS
YVES BORGWARDT

BEKENNTNISSE EINES WALDSCHRATS

Will Oldham hat in den letzten 16 Jahren unter verschiedenen Pseudonymen unzählige Platten und Songs veröffentlicht. Als Bonnie »Prince« Billy scheint er jetzt erstmals bereit, mit Klischees, Mythen und Missverständnissen aufzuräumen, die sich im Laufe der Zeit um seine Person gerankt haben. Keineswegs nämlich ist der an Heiligabend 1970 geborene Bürger Kentuckys bloß ein unermüdlicher Lieferant traditioneller Americana. Vielmehr wildert Oldham in den Jagdgründen der Künstlichkeit, wenn er Dinge, die nicht zueinanderpassen, munter kombiniert und neu konfiguriert. In weißem Hemd und weißen Jeans gibt der Mann, der 1993 unter dem Projektnamen »Palace Brothers« debütierte, bereitwillig die eigenen Quellen und Codes preis.

Mr. Oldham, inwiefern sind Sie ein Nachfahre amerikanischer Folk- oder Country-Traditionalisten?

Ganz ehrlich: keine Ahnung.

Ich hatte eine solche Antwort befürchtet.

Hmm. Sagen Sie mal.

Ihr neues Album »Beware« gibt sich wie ein Folk-Album, aber es ist keines, denn es greift kaum die Tradition des Storytellings auf. Es klingt bisweilen wie eine Country-Platte, aber Sie singen nicht den Blues des weißen Mannes.

Was ist es denn Ihrer Meinung nach?

Abstrakt.

Es gibt auf »Beware« natürlich eine ganze Reihe von Geschichten, die unter der Oberfläche erzählt werden, die gewissermaßen stillschweigend inbegriffen, impliziert sind. Aber ich gebe zu, dass ich auf vorangegangenen Alben von mir Geschichten weit weniger abstrakt erzählt habe. Ich betrachte meinen Werdegang als Entwicklung. Ich stelle bei mir fest, dass ich zunehmend in musikalischen Kategorien denke. Ich versuche heute, Songtexte und Musik auf einer musikalischen Ebene auszubalancieren.

Sie meinen, Sie versuchen Ihre Ausdrucksmöglichkeiten als Musiker auszuloten?

Je älter ich werde, desto mehr versuche ich zu kombinieren was mir gefällt. Wenn ich einen amerikanischen Song und eine norwegische Ballade habe, die mich faszinieren, dann versuche ich, beide zu einem neuen Ganzen zu vereinen. Wenn ich mich also an einen neuen Song setze, dann will ich beides ineinander aufgehen sehen. Ich betrachte die Bestandteile, aus denen sich ein Song zusammensetzt, als Resultat einer Spielmasse.

Sie denken in Patterns?

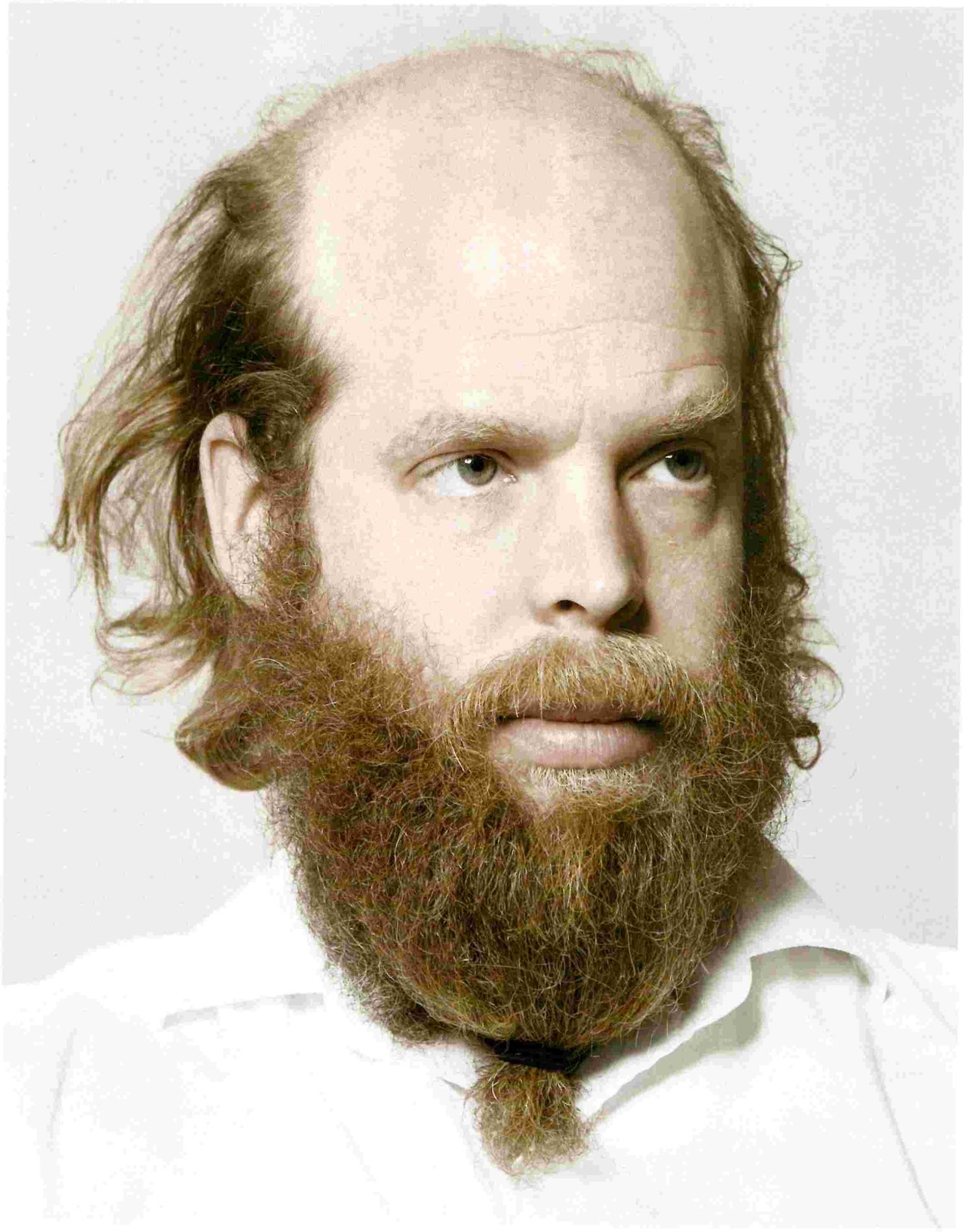
Ganz genau. Ich füge Dinge zusammen, die eigentlich nicht zusammengehören. Auf diese Weise entsteht Neues.

Geht es Ihnen um das Neue?

Irgendjemand fragte mal: Was passiert eigentlich, wenn ich mich in den Bergen Kentuckys mit dem U-Bahnplan von Brooklyn orientiere? Ich betreibe genau das: Ich versuche Altbekanntes neu zu konfigurieren. Ich ignoriere gewissermaßen meine musikalischen und kompositorischen Beschränkungen, indem ich einen Trick anwende. Ich singe in der Tradition alter Balladen, aber ich liebe Popmusik. Ich liebe Madonna und R. Kelly und Michael Jackson. Ich möchte zudem grundsätzlich Menschen erreichen, die ich nicht kenne, mit denen ich nicht verknüpft bin. Meine Vorgehensweise erscheint mir somit als naheliegend.

Sie möchten alle Menschen erreichen?

Um Gottes willen! Es ist ein Unterschied, ob ich es allen recht machen möchte oder aber ob ich bestimmten Leuten die Einladung ausspreche, an meinen Gedanken teilzuhaben. Es ist, als würde ich eine Party in meinem Haus



schmeißen: Die Tür steht den Eingeladenen offen, aber nicht jeder, der an meinem Haus vorbeikommt, darf eintreten. Wir dürfen aber eines nicht aus den Augen verlieren: Meine Musik ist die Summe der Ideen aller an einer Aufnahme beteiligten Musiker. Das erklärt die Komplexität, die Unannehmlichkeiten und die Widersprüche, die man in den Songs von Bonnie »Prince« Billy heraushören kann.

Sie sprechen von sich in der dritten Person?

Nun, Bonnie »Prince« Billy ist bekanntlich ein Pseudonym.

Wie bewusst standen Bonnie Parker, die weibliche Hälfte von Bonnie und Clyde, sowie William H. Bonney, Billy the Kids bürgerlicher Name, für Ihr Pseudonym Pate?

Unbewusst sicherlich.

Unbewusst? Die größten Ikonen unter den Outlaws klingen wie ein Resonanzkörper in Ihrem Namen.

Tatsächlich bin ich ein Fan von Nat »King« Cole. Beim Lesen stieß ich auf Charles Edward Stuart, genannt Bonnie »Prince« Charlie – er war der Sohn von James Francis Edward Stuart, der als Königssohn im 18. Jahrhundert im römischen Exil lebte und aus aussichtsloser Position heraus Anspruch auf den englischen Thron anmeldete. Bei seiner versuchten Invasion Englands scheiterte er kläglich. 1999 hatte ich meinen Namen als Performer schon so oft gewechselt, dass ich mich nach einem beständigen Namen sehnte. Später wurde natürlich auch mir klar, dass ich die Namen zweier großer Outlaws in mein Alter Ego einbezogen hatte.

Warum ist es eigentlich so wichtig, als Sänger einen Nom de Guerre anzunehmen?

Als Bonnie »Prince« Billy kann ich Dinge tun und sagen, die ich als Will Oldham vielleicht nicht tun würde. Als Billy aber kann ich mich selbst immer wieder neu erfinden. Meine Taten bleiben folgenlos.

Als Bonnie »Prince« Billy pflegen Sie das Image des weltentrückten, eigenbrötlerischen Schrats, und Sie erwähnten die Berge von Kentucky: Wie naturverbunden sind Sie?

Sie stellen Fragen! Aber Sie haben Recht: Bis auf einen Song habe ich alle neuen Lieder in einem Naturreservat in Kalifornien geschrieben. Jeder Tag ähnelte dem Vorangegangenen. Ich wohnte in einer Holzhütte. Jeden Morgen brühte ich mir eine Tasse Kaffee auf, dann habe ich mir den Rucksack aufgeschnallt und bin anschließend durch den Eukalyptushain hinauf auf den Bergrücken gewandert. Von dort konnte in der Ferne den Pazifik sehen. Mein täglicher Weg führte mich an der anderen Seite wieder hinab, bis zu einem Haus, das ich mir ebenfalls gemietet hatte, um dort zu arbeiten. Ein großes, einfach eingerichtetes Haus. Das war mein Arbeitsraum, mein Ort der täglichen Auseinandersetzung mit meinem neuen Album. Drei Monate habe ich auf diese Weise alleine in der Natur verbracht. Mit Fug und Recht kann ich also behaupten, dass die neuen Songs in der freien Wildbahn geschrieben wurden, fernab der Zivilisation. Es gab keine Ablenkung. Nur der Wind und mein Körper interagierten. Manchmal begegnete ich einem Stinktier oder einem Kojoten.

> ***Erst spät wurde mir klar, dass ich mit Bonnie Parker und Billy the Kid die Namen zweier großer Outlaws in mein Alter Ego einbezogen hatte …***

Ein Modernist in der Natur?

Auf jeden Fall bekam ich keine Anrufe von meiner Mutter, ganz einfach, weil es kein Funknetz gab. Die Songtexte, die an diesem Rückzugsort entstanden, waren nicht beeinflusst von Autofahrten, auf denen ich Musik hörte, oder von Begegnungen mit anderen Menschen. Ich habe während dieser Auszeit auch nicht getrunken. Alles, was ich hatte, waren mein Wissen über Musik und meine Erfahrung als Musiker und Sänger.

Ein bemerkenswerter Song auf Ihrem neuen Album trägt den Titel »All I Have to Say«. In diesem Song beschreiben Sie eine Beziehung zu einer Frau als Aneinanderreihung von Fragen: »What if I can not live for you?«, »Can we find communion again?«, »Is there a difference between the lives like ours?«, »Can it be something I dispose of?« Sie machen es dem Hörer nicht eben leicht!

Jeder, der einmal eine in Schieflage geratene Beziehung erlebt hat, wird zugeben, dass es enorm schwierig ist, wieder zur sogenannten Normalität zurückzufinden. Um die Magie wiederauferstehen zu lassen, muss man die Position der anderen Person nachvollziehen können. Schafft man es nicht, ist man verloren. Ein Song kann genau davon handeln, von dem Versuch, eine aus den Fugen geratene Dynamik begreifen zu wollen. Ein Song, der Fragen stellt, mag eine adäquate Form für ein solches Unterfangen darstellen.

Eine Methode?

Schwer zu sagen. Vermutlich. Ich schreibe Songtexte und Musik oft losgelöst voneinander, schichte sie anschließend übereinander. Das erlaubt mir übrigens auch das schnelle Arbeiten und die vielen Alben. Mit meinem Song »All I Have to Say« habe ich eine Sprachlosigkeit nachzuvollziehen, ein gestörtes Verhältnis darzustellen versucht – eine Kälte zwischen zwei Menschen.

Das haben Sie schön gesagt.

Den Song schließlich aufzunehmen hat übrigens allen Beteiligten großen Spaß bereitet. Alle Songs vom neuen Album sind von uns Musikern zu fünft als Band aufgenommen worden – bis auf eben diesen einen. Bei »All I Have to Say« hatte ich die Vorstellung, dass es eine karge Klage bleiben müsse, dass nur ich und mein Bassist Josh Abrams als Musiker in Erscheinung treten sollten.

Der Song klingt indes orchestral, obwohl gar kein Orchester zu hören ist.

Es kamen ja auch mehr und mehr Instrumente hinzu. Alles begann damit, dass Josh meinte, er wolle nicht den Bass spielen, sondern ein afrikanisches Saiteninstrument mit einem unaussprechlichen Namen. Darauf habe ich mich eingelassen. Dann kam Emmett Kelly, unser Gitarrist, hinzu und schlug vor, im Chorus ein von mir gesungenes Wort mit einem Schlag auf ein Perkussionsinstrument zu pointieren. Auch das haben wir ausprobiert. Schließlich kam unser Perkussionist Michael Zerang mit dem Vorschlag, den Song mit einem seiner vielen Schlaginstrumente zu begleiten. Das klang im Ergebnis gar nicht überzeugend. Allerdings hörte unser Toningenieur in dem Getrommel etwas, was wir Musiker nicht hörten. Er bat sich einen Tag aus und transformierte die Trommelspur am Compu-

ter in einen ätherischen Raumklang, der nun, in der finalen Abmischung an ozeanisches Rauschen erinnert. Der fertige Song ist also eine Collage, ein Konglomerat aufeinander aufbauender Ideen.

Mit anderen Worten: Was authentisch, handgemacht, aus dem Moment heraus entstanden klingt, ist in Wirklichkeit eine komplexe Collage, also ausgestellte Künstlichkeit?

Ganz genau, es handelt sich um einen hochgradig artifiziellen Song. Schon als Teenager war mir dieses ganze Gerede von der sogenannten ›Authentizität‹ suspekt. In Amerika wird, das müssen Sie wissen, die Idee der ›Authentizität‹ wie ein Gral gehütet, obwohl wir alle wissen, dass es sich zumeist um eine Lüge handelt. Ich empfand bereits in jungen Jahren eine große Freude daran, das ›Künstliche‹ und das ›Authentische‹ gleichermaßen wertzuschätzen.

Wie macht man sich als junger Mann den nur vermeintlichen Widerspruch zwischen Künstlichkeit und Echtheit gewahr?

Ich erinnere mich noch genau an den Nachmittag in meiner Heimatstadt Louisville: Ich besuchte eine Doppelvorstellung im Kino. Gezeigt wurden »Die blonde Venus« von Josef von Sternberg mit Marlene Dietrich und Cary Grant in den Hauptrollen und »Solange es Menschen gibt« von Douglas Sirk. Ich hatte ein Erweckungserlebnis, das sich nur mit dem erstmaligen Genuss von Champagner vergleichen lässt. Insbesondere »Die blonde Venus« spielt virtuos mit den Konflikten, die man aus dem Spannungsverhältnis zwischen Emotion und Absurdität herausarbeiten kann. Der Film ist einfach auf bescheuerte Art und Weise künstlich – und somit genial. Marlene Dietrich trägt in diesem Film ein Gorillakostüm. Von Sternberg macht in seinem Film von Beginn an klar, dass sich der Zuschauer auf die Logik des Kinos einzulassen hat – eine artifizielle Welt, in der alles möglich ist. Zutiefst emotionale Themen wie ›die Liebe‹ sowie höchst weltliche Dinge wie ›die Finanzkrise‹ werden durch ihre absurde Inszenierung als ›künstlich‹ markiert. Der Zuschauer wird gewissermaßen mit dem Holzhammer daran erinnert, dass er sich im Kino, an einem Ort der Illusionen befindet.

Schauen Sie bevorzugt Hollywoodfilme aus den Dreißigern?

Nicht unbedingt. Gerade neulich habe ich mir in Kentucky im Kino »Ein Quantum Trost«, den neuen James Bond, angeschaut. Mann, war der Film gut!

Wenn Sie ins Studio gehen, um neue Songs aufzunehmen, haben Sie Ihre Musiker früher erst kurz vor einer Aufnahme-Session ausgewählt. Sie haben Ihre Musiker gewissermaßen ins kalte Wasser gestoßen. Ihr ehemaliger Produzent Steve Albini bezeichnete Ihr Vorgehen als Methode, um eine gedankliche Frische zu erzwingen – als könnten Sie mit diesem Trick immer wieder ›zum ersten Mal‹ eine Platte aufnehmen.

So habe ich gearbeitet, das stimmt. Aber so arbeite ich nicht mehr. In der Tat ging es mir darum, eben jene magischen Momente im Studio einzufangen, die nur entstehen, wenn man einen Song noch nicht totgeprobt

hat. Heute gehe ich etwas gelassener an die Sache heran. Ich suche mir meine Musiker nach wie vor sehr sorgfältig aus. Ich gehe sicher, dass sie zuhören, reagieren und antworten können auf Musik, die im Moment entsteht. Ich versammele große Egos um mich, die alle imstande sind, auf ihre Gefühle zu hören. Das ist wichtig, wenn man gemeinsam Musik macht: selbstbewusst zu sein und gleichzeitig verletzbar. Das ist das Fundament von allem. Konkrete Songideen oder Arrangement-Vorstellungen halte ich jedoch so lange wie möglich zurück, um im Studio sehr wohl die Situation eines ungeprobten ›ersten Mals‹ zu erschaffen. Ich achte sehr genau darauf, dass immer schon beim allerersten Probedurchlauf eines Songs das Band läuft. Aber ich wusste schon in meinem kalifornischen Naturpark, welche Musiker meine Songs nach meiner Rückkehr aufnehmen würden. Und die wussten es auch.

Wie wichtig ist es, als Band eingespielt zu sein, sich im Sound zu ergänzen?

Ich finde es sehr wichtig. Wir halten uns auch gegenseitig auf Trab, indem wir gelegentlich unangekündigte Konzerte geben, auf denen wir etwa Folksongs oder Traditionals mehr oder weniger ungeprobt spielen. Solche Konzertsituationen verlangen allen Beteiligten die allerhöchste Aufmerksamkeit und Konzentration ab. So soll es sein.

Miles Davis verlangte von seiner Band stets, dass sie ein und dieselben Stücke niemals auf die gleiche Weise spielten. Vor allem in den Siebzigern führte das zu fantastischen Aufführungssituationen.

Exakt darum geht es: Routine darf nie einkehren. Das Schlüsselwort hierzu lautet ›situativ‹. Ich weiß, viele Musiker gebrauchen es, aber es trifft den Nagel auf den Kopf. Es ist gar nicht so leicht, einen situativen Moment herzustellen. Noch schwieriger ist es, phänomenologisch vorzugehen.

Phänomenologisch...?!

Meines Wissens bezeichnet man damit das von seinem theoretischen Ballast befreite Sichtbare. Ich mache Musik, ohne von meinem Wissen um die Musiktheorie und -geschichte sowie von meiner eigenen Rationalität beeinflusst zu sein. Wenn ich eine musikalische Form, wie man sie aus der Countrymusik kennt, mit einem Text verfuge, der ganz und gar nicht in der Tradition von Country steht, sondern vielleicht eine irische Ballade nachvollzieht, dann haben wir ein Vorgehen, das ich persönlich als phänomenologisch bezeichnen würde: Ich mache es einfach.

In Europa nennen wir das ›Cross-Mapping‹. Sie selbst haben die Definition geliefert: Was passiert eigentlich, wenn ich die Berge von Kentucky mit dem U-Bahnplan von Brooklyn durchwandere?

Miles Davis warf Solisten und Ideen in einen kreativen Schmelztiegel und verlangte von ihnen situative Aktion. Niemand hat mich als Musiker so sehr beeinflusst wie Miles. Er hatte eine ganz andere Vorstellung von dem, was er mit seinen Improvisationen erreichen wollte, als alle anderen Jazzmusiker seiner Zeit. Er schien mit jeder Improvisation etwas Neues erschaffen zu wollen. Auf alle Fälle ging es ihm nie um ein Ausstellen seiner Virtuosität, und es ging ihm auch nicht um Improvisationen innerhalb festgelegter Grenzen, beispielsweise eines Songs. Er wählte

sich dementsprechend seine Musiker aus, und er provozierte bewusst Situationen, in denen alles erlaubt war. Man hört, wie er seinen Musikern zuhört.

Nun mögen Sie zwar Dinge collagieren, die nicht zueinandergehören – aber Sie machen noch lange keinen Jazz.

Korrekt, aber ich habe trotzdem viel von Miles gelernt. Nehmen wir die in jeder Hinsicht faszinierende, weil Entstehungsprozesse aufzeigende Veröffentlichung »The Complete ›In a Silent Way‹ Sessions«, die vor ein paar Jahren erschienen ist. Wir hören, wie sich Miles an der Trompete, Joe Zawinul, Herbie Hancock und Chick Corea als Troika an Klavier und elektrischem Piano, Wayne Shorter am Saxofon, Dave Holland am Bass, John McLaughlin an der Gitarre und Tony Williams am Schlagzeug von einer irgendwie ganz und gar traditionellen Form der Improvisation auf völlig neues Terrain vortasten. Der Übergang wird nachvollziehbar. Auf der seinerzeit veröffentlichten Schallplatte »In a Silent Way« hören wir nur das Erreichte, das Neue, das Revolutionäre, wir hören keinen Ton vom beschwerlichen Weg, der dorthin führte.

Hören Sie viel Miles Davis?

Alles, was er in den Siebzigern gemacht hat, gehört für mich zum Besten, was je an Musik aufgenommen worden ist. Eigentlich schade, dass er wie ein Staubsauger Kokain zu schnupfen begann. Ab einem gewissen Punkt wird es sogar mir zu schwer, ihm noch zu folgen. Aber was beklage ich mich: Unterm Strich hat Miles in den Siebzigern hunderte von Stunden an Live- und Studioaufnahmen hinterlassen. Es kann ja nicht jedem alles gefallen.

Wie geht es zusammen, dass Sie als Sänger nicht wirklich improvisieren können, wenn Sie einen feststehenden Text haben?

Als Sänger und Songschreiber bin ich gar kein Musiker im eigentlichen Sinne. Darunter leide ich gelegentlich. Ich kann und will nicht mit den Wörtern jonglieren und improvisieren. Die sind fix, die sind gesetzt. Somit sind der Improvisation Grenzen gesetzt: Es ist völlig klar, dass ein Song in eine ganz andere Richtung abheben würde, wenn er vom Korsett des Textes befreit wäre.

Es gibt andere Songs von Ihnen, in denen Sie die Ausdrucksmittel auf ein Minimum reduzieren. Die Anfangsminuten Ihres Songs »Everyone« von Ihrem Album »Lie Down in the Light« basieren auf einem einzigen Gitarrenakkord...

Nicht nur »Everyone«! Auch der Song »(I Was Drunk at the) Pulpit« von meinem seinerzeit unter dem Pseudonym Palace Brothers veröffentlichten Album »There Is No-One What Will Take Care of You« ist ein minimalistischer Song, der aus wenig mehr als einem Akkord besteht. Hinzu kommt: Es handelt sich um einen langen Song. Es hat in meinen, über die Jahre wechselnden Bands immer wieder die Situation gegeben, in welcher wir diesen Song irgendwann einmal zum ersten Mal gespielt haben. Ich habe den Musikern dann gesagt: Spielt den Song, seid konzentriert, achtet auf meinen Einsatz. Ich habe mir diesen Organismus von Band dann stets von außen angeschaut, habe mich gefreut über diese Musiker und wie sie auf meinen Einsatz warteten. Manchmal ließ ich mir vier oder fünf Minuten Zeit, bevor ich zu singen anfing. Für die Band ist das Schwerstarbeit: Einerseits spielt sie sich in ein Mantra, andererseits würde ein falsches Reagieren auf meinen Einsatz den Song wie ein Kartenhaus einstürzen lassen. In Kentucky gebe ich manchmal Konzerte mit einem Freund von mir, er heißt Oscar. Er spielt Rhythmusgitarre, er spielt, obwohl er doch nur diesen einen Akkord wiederholt, wie ein Orchester – so stoisch und selbstbewusst ist sein Spiel.

> **„**
>
> ***Was passiert eigentlich, wenn ich mich in den Bergen von Kentucky mit dem U-Bahnplan von Brooklyn orientiere?***
>
> **”**

Sie meinen: Er hat seine Lektionen bei Odetta gelernt?

Mann, dass Sie Odetta erwähnen! Zwei Mal habe ich sie in meinem Leben live erleben dürfen. Es waren Momente totalen Glücks. Zuletzt habe ich sie im August 2008 in Santa Monica in Kalifornien gesehen. Ich saß am Seitenrand der Bühne und war somit ganz nah dran. Es passiert mir nicht oft, dass ich einen anderen Sänger höre und das unmittelbare Gefühl habe, etwas in mir verändert sich.

Was hatte sie, was andere nicht haben?

Sie wirkte auf mich wie ein Medium. Sie war Mittlerin zwischen den Songs, sich selbst und ihrem Publikum. Es gibt nicht viele Sänger und noch weniger Sängerinnen, die das Alter in ihrer Stimme zulassen, den Bruch. Ich betrachte es aus dem Blickwinkel eines Instrumentalisten, der auch die Stimme als Instrument ansieht. Die Tragödie des alternden Sängers besteht zumeist darin, dass er darum bemüht ist, an der Tonalität festzuhalten, mit der er oder sie bekannt geworden ist. Doch dieser Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Odetta gehörte zu jenen, die der Wahrheit ihrer Stimme ins Gesicht blickten: Es bereitet mir als Hörer eine große Freude festzustellen, dass sie zu einer Stimmvirtuosin ihrer neuen, veränderten Stimme geworden war, so wie sie zuvor ihre junge Stimme beherrscht hatte.

Es ist ein Mainstream-Phänomen unserer Zeit, dass die Fans bereit sind, einem Sänger über Jahrzehnte zu folgen – und sich der alternden Stimme anzuvertrauen.

Stimmt: Ich bin Johnny Cash gefolgt, und meinem Helden Merle Haggard natürlich.

Und was ist mit Dylan? Auf gleich zwei Alben, auf »Lie Down in the Light« und auf »The Letting Go« haben Sie quasi auf Albumlänge in Duetten gesungen. So, wie Dylan sein komplettes Album »Desire« gemeinsam mit Emmylou Harris aufgenommen hat.

Im Gegensatz zu Miles Davis bin ich kein großer Freund von Dylan. Natürlich hat er mehr als nur ein paar sehr gute Platten gemacht. Aber ich finde, man hört seinen Songs an, dass er seine Musiker in den seltensten Fällen mit Hochachtung behandelt. Er betrachtet Musiker als Ausführende, nicht als Ideenstifter. Ganz anders Miles! Nehmen Sie eine Komposition wie »He Loved Him Madly« von seinem genialen Album »Get Up With It«. Wir müssen bis Minute 14 warten – dann erst bläst Miles einen ersten Ton in seine Trompete. Was höre ich da heraus?

Ja, was?

Respekt.

Bonnie »Prince« Billy *»Beware«*
(Domino / Indigo) VÖ: 13. März

PET SHOP BOYS

»Lass uns doch mal wieder eine Platte für alle machen«, müssen sie sich gedacht haben: Nachdem Chris Lowe und Neil Tennant zuletzt Eisensteins Revolutionsmontage »Panzerkreuzer Potemkin« vertonten und sich auf ihrem letzten Album »Fundamental« apokalyptisch gaben, kombinieren sie auf »Yes«, ihrem zehnten Album, opulenten Eurodance mit vollendetem Songwriting. Ein klassisches Pet-Shop-Boys-Werk also, wo Pop noch nach Versuchung klingt.

WENN NICHT IHR, WER DANN?

TEXT: TOBIAS RAPP **FOTOS**: ALASDAIR MCLELLAN

Pop, was ist das noch mal genau? In Deutschland herrscht traditionell Verwirrung, wenn es um diese Frage aller Fragen geht. Grob verallgemeinert könnte man sagen: Es gibt zwei Popbegriffe. Der eine begreift Pop als ein Zeichensystem, das über die Jahrzehnte gewachsen ist und alle möglichen Formen, Genres und Äußerungsformen ausgebildet hat. Vertreter dieser Vorstellung von Pop können meist besser erklären als verkaufen. Jene, die besser verkaufen können als erklären, stehen für den anderen Popbegriff: Pop ist das, was in den Charts ist. Letztere sind ins Hintertreffen geraten, seit die Plattenverkäufe zurückgehen. Erstere fühlen sich aber auch schon ganz komisch. Es gibt Klärungsbedarf. Die Organisatoren der großen Konferenz »Dancing with Myself«, die im Januar in den Berliner Theatern Hebbel am Ufer stattfand, beschrieben die Situation in ihrem Programmheft so: »Auf der einen Seite des Spektrums gibt es die Billigware, die sich nach wie vor über Verkäufe finanzieren lässt und ihre Vollendung im Klingelton findet. Auf der anderen floriert ein musikalischer Highend-Bereich für einen Rezipientenkreis mit hohem Bildungsgrad und entsprechender Finanzkraft, der zunehmend an die pekuniären und kulturellen Ökonomien in Theater und Bildender Kunst angeschlossen ist. Was einst dazwischen lag, ist das universale Versprechen der Popmusik.«

Man könnte auch sagen: Was dazwischen liegt, ist das Gesamtwerk der Pet Shop Boys – was den Vorteil hat, dass man zugleich die Vergangenheitsform loswird. Denn Neil Tennant und Chris Lowe haben ein neues Album mit dem großartig Pet-Shop-Boys-mäßigen Titel »Yes« gemacht. Es ist das zehnte vollgültige Pet-Shop-Boys-Album, wenn man die vier »Disco«-Alben nicht mitzählt, auf denen sie ihre Remixe gesammelt haben, und dann gibt es ja noch ihr Musical »Closer to Heaven«, ihre »Panzerkreuzer Potemkin«-Vertonung und einige andere Arbeiten. Aber vielleicht sollte man auf Begriffe wie ›Werk‹ und ›Arbeiten‹ auch ganz verzichten, weil man sich so schon mit der Wortwahl fast automatisch auf die eine Seite schlägt – dabei waren die Pet Shop Boys doch schon immer beides: Kunst und Kirmes. Und: »Yes« ist das Popalbum der Pet Shop Boys.

Klar, jedes Album der Pet Shop Boys ist ein Popalbum. Von ihren ersten Platten an waren sie immer alles: Künstler und Populisten, Pop-Emphatiker wie -Intellektuelle. Aber die nuller Jahre sahen sie auf ihren Alben zunächst eher politisch und introvertiert (»Release«, 2002) und dann dunkel (»Fundamental«, 2006). Jetzt zieht es sie wieder auf die ganz große Bühne – ähnlich wie sie auf das introvertierte »Behaviour« (1990) Anfang der Neunziger die große Spitzhut-Computerdisco von »Very« (1993) folgen ließen. Dafür haben sie sich an Brian Higgins gewandt, den Kopf des Produzententeams Xenomania, das etwa hinter Girls Aloud steckt, einer in England ultra-erfolgreichen britischen Girl Group (für alle, die sie nicht kennen: Girls Aloud verhalten sich zu London ungefähr so wie die Pussy-

cat Dolls zu Los Angeles). »Yes« heißt die Platte, und sie klingt, als hätten Neil Tennant und Chris Lowe sich hingesetzt und gesagt: »Lass uns doch noch einmal eine Platte für alle machen.«

Grundbestandteile: Eurodance und ziemlich vollendetes Songwriting, das klassische Pet-Shop-Boys-Programm also, ergänzt durch den Input von Leuten, die im Laufe der Jahre dazugekommen sind, wie Johnny Marr, der des öfteren Gitarre spielt – und einige klangliche Avancen an den zeitgenössischen britischen Popsound. Und all das in seiner Uptempo-Variante. Selbst wenn es nicht schnell ist, hören sich fast alle Songs so an. Und zusammengehalten wird all das von drei Dingen: von der tiefen Liebe zur Melodie, von Neil Tennants Gabe, mit wenigen Strichen äußerst komplexe Gefühlsbilder skizzieren zu können, und von seiner Stimme, die eigenartigerweise so gar nicht zu altern scheint.

Natürlich gibt es Klopfer wie »Love etc.« als erste Single und Shuffle-Electro-Eintrittskarte in »Yes«, und mit »All Over the World« reichen sie gleich noch so einen Hit hinterher. Aber es gibt eben auch ein Stück wie »Vulnerable«, einen Song über Vertrauen und die Angst, es zu schenken und dann zu verlieren. Oder »Pandemonium«, einen Song über Kate Moss, die über ihre Affäre mit Pete Doherty nachdenkt, der noch härter drauf ist als sie selbst. Oder: »The Way It Used to Be«, ein kleines Meisterwerk, das die überraschende Begegnung mit einem Menschen nachzeichnet, den man einst liebte und dann aus den Augen verlor.

»Beautiful People«, der Song, in dem Tennant und Lowe den Neo-Sixties-Sound, der von Adele bis Tom Jones gerade einige Leute in die Charts gespült hat, in die Klangbibliothek der Pet Shop Boys aufnehmen, funktioniert nicht so richtig. Streicher, Bläser, Opulenz – die ganze Orchesterwundertüte funktioniert prächtig, Zitat des Großpops der Sechziger wie seines Revivals. Würde nur die hinter dem Song stehende Fantasie ein wenig mehr einleuchten. »I wanna live like beautiful people / Give like beautiful people / With my beautiful people around«, singt Tennant da – eine Sehnsucht, die ihm aber nicht wirklich steht. Seufz' nicht rum, mach' doch, denkt man sich. Wenn nicht du, wer dann? Man ist bereit, den Pet Shop Boys einiges an süßem Restunglück zu glauben, aber nicht diese Behauptung.

Es gibt diesen bescheuerten Satz, den so gut wie jeder Kritiker schon einmal in eine Besprechung geschrieben hat, wenn ihm gar nichts mehr einfiel, besonders in Kritiken zu Platten der Pet Shop Boys hat sie bis heute Konjunktur: Diese Platte rettet die Popmusik. Und es ist immer Quatsch. Auch in diesem Fall. »Yes« rettet nichts und niemanden. Es ist eine bezaubernde Platte von Tennant/Lowe, dem neben Lennon/McCartney, Marx/Engels, Deleuze/Guattari und Ernie/Bert bedeutendsten Pop-Duo der vergangenen zweihundert Jahre. Wenn es eine Geschichte jenseits seiner Songs erzählt, dann höchstens die von zwei Künstlern, die das Glück hatten, ihre ersten Schritte in einer Zeit zu machen, als Pop, der aus London kam, noch ganz automatisch die Möglichkeit bekam, seine nationalen Grenzen zu überschreiten. Als letzte kulturelle Schwundstufe alter imperialer Herrlichkeit vielleicht. Oder als schlichte Funktion der ökonomischen Macht der britischen Popindustrie.

Diese Zeiten sind in einem ganz umfassenden Sinne vorbei. Aber Neil Tennant und Chris Lowe gelingt es immer noch, in ihrem Sinne Musik zu machen, sie wieder und wieder zu aktualisieren. Ob es noch einmal in den Charts funktionieren wird? Gut möglich, dass »All Over the World« noch einmal ganz nach oben in die Top Ten klettert – Geklatsche, Gestampfe und dazu die Zeilen »This is a song about boys and girls / You hear it playing all over the world«: Wer könnte der Versuchung widerstehen, diese Behauptung Wirklichkeit werden zu lassen? Es könnte funktionieren. Man braucht mittlerweile ja nur noch eine überschaubare Gruppe entschlossener Fans, um in den höheren Chartsregionen etwas auszurichten. Glück und Elend für Neil Tennant und Chris Lowe.

WIR ALLE WERDEN DURCH POP SCHLAUER

INTERVIEW: MARTIN HOSSBACH

Sie haben Ihr neues Album »Yes« genannt, als würden Sie in Zeiten der Finanz- und Musikwirtschaftskrise voll auf die Kraft der bedingungslos optimistischen Affirmation vertrauen. Gleichzeitig reiht sich der prägnante Titel perfekt ein in die Tradition Ihrer nur aus einem Wort bestehenden Albentitel – wie »Please«, »Very«, »Disco« oder »Release«. Typisch Pet Shop Boys!

Chris Lowe: Hörst du, Neil? Da ist es schon wieder, dieses Wort: ›typische‹! ›Typische‹, ›typische‹, ›typische‹! Wir kennen die Bedeutung dieses Wortes genau. Wir benutzen es ebenfalls, wenn uns unsere deutsche Plattenfirma in Köln in ein thailändisches Restaurant schleppen will und wir geradezu darauf insistieren müssen, dass wir, wenn wir schon mal hier sind, viel lieber ›typische‹ deutsche Küche haben wollen: typisch deutsche Würstchen, typische Braten und typische Kuchen.

Neil Tennant: Ich habe gerade eine geniale Idee! Wir nennen »Yes« in Deutschland einfach »Typische«.

Korrekt müsste es auf Deutsch heißen: ›Typisch‹. Typisch Pet Shop Boys.

NT: Was für ein toller Titel für eine Best-of-Sammlung!

CL: ›Typische‹ klingt aber besser – selbst wenn es grammatikalisch falsch ist! »Pet Shop Boys: Typische«. Ich bin mir sicher, dass Neil sich sofort eine Notiz in seinem Handy machen wird – dort, wo er sich auch die ganzen guten Song- und Albumtitel notiert hat.

Aber wie kommt man nun darauf, ein Album »Yes« zu betiteln?

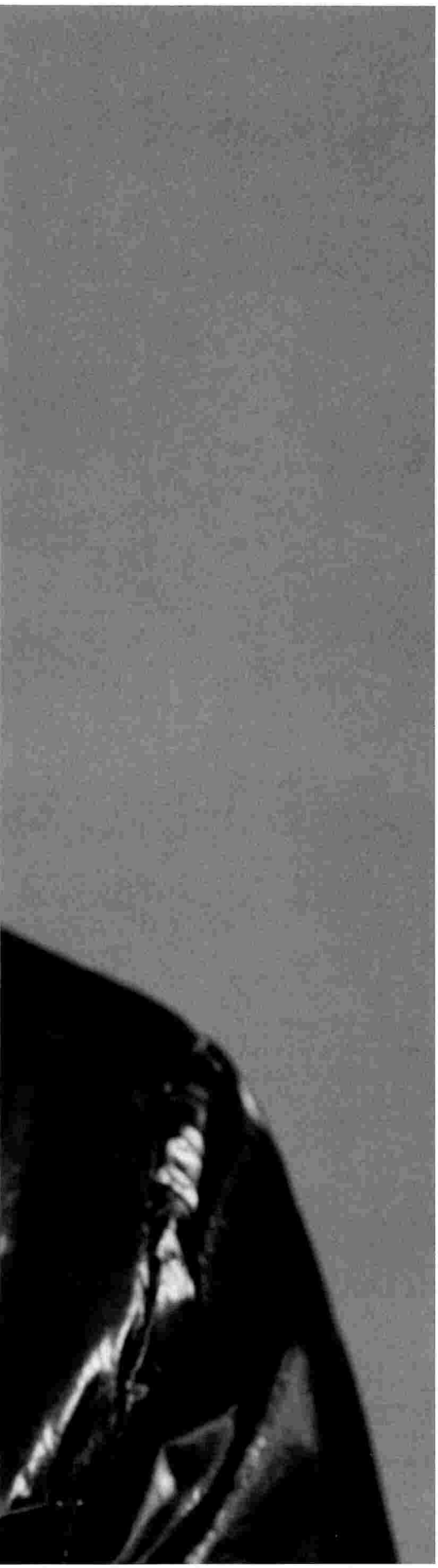
NT: Es ist ein optimistischer Titel. »Yes« hat einen eindeutigen und bestimmten Klang. Es klingt auch sehr nach Obama.

CL: Dass es genau jetzt zum ›Credit Crunch‹, im Jahr der Krise erscheint, amüsiert mich wirklich wahnsinnig!

Darf man fragen, ob Sie nach mittlerweile 25 Jahren Pet Shop Boys nach wie vor gut befreundet sind?

CL: Wir verstehen uns tatsächlich noch immer sehr gut und sind im Grunde beste Freunde. Oft sind wir einer Meinung, oft aber auch nicht. Wir reisen gerne zusammen, wir kaufen gerne zusammen in Berlin Weihnachtsgeschenke ein und, vielleicht ist das wichtig, wir sprechen selten über unsere Freundschaft. Wir waren Freunde, bevor unsere Karriere mit den Pet Shop Boys begann.

NT: Wir sprechen wirklich selten über un-



sere Freundschaft. Chris tut es auf jeden Fall nicht gerne. Er analysiert Beziehungen oder Freundschaften nicht. Als vor kurzem mein Vater starb, war Chris mir eine enorme Hilfe. Er griff mir unter die Arme, erledigte im Alleingang geschäftliche Dinge, welche die Pet Shop Boys betrafen, arbeitete alleine an einem Remix weiter, der unbedingt fertig werden musste. Aber wir machen auch gerne Quatsch zusammen, das haben wir richtig perfektioniert, wie ein ›Double Act‹, ein klassisches Comedy-Duo, dessen Reiz aus der Ungleichheit seiner Partner besteht. Wir wurden schon oft mit britischen Comedians wie Morecambe and Wise verglichen, oder sogar mit dem Künstlerpaar Gilbert & George. Ich finde diese Vergleiche gar nicht so unpassend, und doch ist es faszinierend, dass wir als Duo eine komplett eigene Identität entwickelt haben.

Kennen die Pet Shop Boys eigentlich so etwas wie den Impuls, sich mit einem Album ›neu zu erfinden‹?

NT: Sicherlich kann man sich als Künstler über die Jahre hinweg weiterentwickeln, neue Dinge ausprobieren und dazulernen – auch die Pet Shop Boys haben sich in den letzten 25 Jahren verändert und ihr Umfeld reflektiert. Aber ich bin überzeugt davon, dass man sein Leben lang doch ein und dieselbe Person bleibt. Es läge uns beispielsweise total fern, ein Country-Album in Nashville aufzunehmen und uns anschließend zu erdreisten, angesichts solch oberflächlicher Formspielereien zu behaupten, wir hätten uns ›neu erfunden‹. Ich bin überzeugt davon, dass die Kontinuität, die in der Persönlichkeit des Menschen angelegt ist, jede oberflächliche Veränderung am Ende überstrahlt. Daher sage ich auch: Ein echter Künstler definiert sich über die Stimme, die er hat. Damit meine ich Stimme im übertragenen Sinne, nicht im Sinne von ›Gesang‹. Ich denke zum Beispiel an Bob Dylan: Er hat seine gesamte Karriere hindurch immer konsequent durchdachte Texte abgeliefert, das kann man ihm nicht nehmen. Die Pet Shop Boys haben sich nur unter Pop-Gesichtspunkten ein Mal neu erfunden, als sie Anfang der Neunziger mit gepunkteten Hüten und dem Album »Very« zurückkamen. Eine musikalische Neuerfindung war das nicht, lediglich eine visuelle. Wir besitzen nach wie vor den Ehrgeiz, gute Popmusik zu schreiben – das treibt uns an.

CL: Es gibt diesen singulären Moment, wenn Musik den Nerv ihrer Zeit trifft. Dann kann aus einem Song ein großer Hit werden. Das ist in meinen Augen das Wesen von Pop: Pop ist eine Kunstform, die sehr nah am Zeitgeist entlangsurft und in ihren besten Momenten alles in ein paar Worten und einer Melodie auszudrücken imstande ist. Wir versuchen Songs zu schreiben, die einerseits gewissen Regeln folgen, andererseits achten wir darauf, dass Regeln stets auch gebrochen werden.

NT: Chris hat das alles ja nicht studiert. Er liest keine Bedienungsanleitungen und macht im Studio oft Sachen verkehrt, drückt die falschen Knöpfe, komprimiert Sounds, obwohl er sie gar nicht komprimieren will, benutzt ein und denselben Halleffekt für ein ganzes Stück, und so weiter.

CL: Aus Unfällen, aus dem Ungeplanten, entstehen oft die interessantesten Ergebnisse! Nur so, im bewussten Befolgen und Brechen von Regeln, können mit etwas Glück Songs entstehen, die ewig gültig sind. In der klassischen Musik verhält es sich übrigens ähnlich. Dort steigern sich die Komponisten oft im Laufe der Jahre, weil sich ihr Gespür für das Erlaubte und das Verbotene verfeinert und sie das Verbotene gezielter einsetzen.

> „ES GIBT HEUTE KEINEN UNDERGROUND MEHR, SONDERN NUR NOCH DEN MASSENMARKT – UND NATÜRLICH DEN GESCHEITERTEN MASSENMARKT"

NT: Und trotzdem folgen auf Zeiten, in denen wir relevant sind, immer wieder Zeiten, in denen wir weniger zu sagen haben. Manchmal trifft unser Sound den Zeitgeist, manchmal nicht. Aber man sollte sich als Künstler darüber nicht zu viele Gedanken machen.

Sie meinen, anders als Bono, der sich viele Sorgen um sein politisch korrektes Image zu machen scheint?

CL: Wo er sich doch…

NT: …und ich bin mir hundertprozentig sicher: Brian Higgins von Xenomania würde es ihm sofort sagen…

CL: ...lieber stattdessen Gedanken darüber machen sollte, wie er mal wieder einen echten Hit schreibt!

NT: Bono bräuchte nicht mehr als einen guten Song, einen guten Text, einen guten Beat und die richtigen Sounds – und man würde ihn wieder ernst nehmen. Dann müsste er sich um seine eigene Bedeutung keine Gedanken mehr machen. Aber ich ahne, dass er das selbst ganz genau weiß. Ich bin mir sicher, dass U2 sich bald bei Xenomania, mit denen wir an »Yes« arbeiteten, melden werden.

Und die Pet Shop Boys sind frei von jedem Ehrgeiz?

CL: Natürlich sind wir ehrgeizig. Aber wir haben uns nie verkrampft – die Hits passierten einfach. Und immer wenn sie passierten, haben wir uns natürlich sehr darüber gefreut. Aufregende Zeiten sind das, wenn du in den Charts ganz oben stehst!

NT: Ich fand es eigentlich immer ganz furchtbar, wenn die Pet Shop Boys mal keinen Hit hatten. Wir haben aber nie eine Wissenschaft daraus gemacht.

Muss sich Pop, um Pop zu sein, gut verkaufen?

CL: Jeder Song, der über sein Genre hinauswächst, ist Pop. Ein Rocksong, der von Menschen geliebt wird, die sonst nicht Rock hören, wird auf diese Weise zu einem Popsong – in diesem Sinne sind auch alle Singles der Killers Pop. Das Genre ist egal, ein Song muss eine transzendierende Qualität haben und zudem über eine Melodie verfügen, die man sich so leicht merken kann, dass man sie in einer Karaoke-Bar nachsingen kann.

NT: Vielleicht muss man noch mal daran erinnern: Popmusik heißt Popmusik, weil ›pop‹ die Abkürzung von ›populär‹ ist. Andy Warhol war Pop, weil er seine Kunst auf einen Massenmarkt hin ausrichtete. Für mich ist der Massenmarkt ganz klar das interessanteste Spielfeld, da sich hier gesellschaftliche Veränderungen am sichtbarsten manifestieren. Sicherlich wurden früher viele Impulse von der Subkultur ausgesandt – doch die ist heute verschwunden. Es gibt heute keinen Underground mehr, sondern nur noch den Massenmarkt – und natürlich den gescheiterten Massenmarkt.

Gehörten die Pet Shop Boys jemals zur Subkultur?

NT: Wir wollten niemals zur Subkultur gehören. Wobei, das ist ja Unsinn: Natürlich wollten wir das! Als wir anfingen, war unser einziges Ziel, mit »West End Girls« eine Maxi auf dem Label des legendären Disco-Produzenten Bobby O zu veröffentlichen. Aber in dem Moment, als der Song herauskam und zu einem Hit wurde, änderten wir unser Vorhaben schlagartig – und wollten fortan den Massenmarkt knacken.

Was erschien Ihnen damals daran so reizvoll?

NT: Ganz einfach: Wir wussten mit einem Mal, dass wir das Zeug dazu hatten. Ein einschneidender Moment. Allerdings hat sich der Massenmarkt seitdem sehr verändert. Es scheint nur noch darum zu gehen, Sex zu verkaufen!

Die Pet Shop Boys haben Sex nie in den Vordergrund gestellt?

NT: Jedenfalls nicht auf eine platte, sofort zu durchschauende Weise – und das ist eines unserer großen Probleme! Wir hätten vielleicht viel mehr Platten verkauft, hätten wir es getan. Andererseits schätzt man uns natürlich auch genau für diesen Verzicht. Man mag unseren Kunstsinn, und dass wir nicht mit platten Effekten arbeiten – wir haben im Popmarkt eine Nische gefunden, in der wir letztlich machen können, was wir wollen, und ab und an ist das dann sogar massenkompatibel. Die Pet Shop Boys sind in diesem Sinne vielleicht so etwas wie ›Pop-Underground‹, es gibt ja sogar einen Kult um uns. Besonders anregend ist es, wenn jüngere Fans neu dazustoßen, die sich ein Album von uns kaufen und denen sich dann plötzlich ein ganzes Universum erschließt.

> „EIN GUTER SONG VEREINT DIE KONTRASTE VON HART UND WEICH, EUPHORIE UND MELANCHOLIE, GLÜCK UND TRAUER"

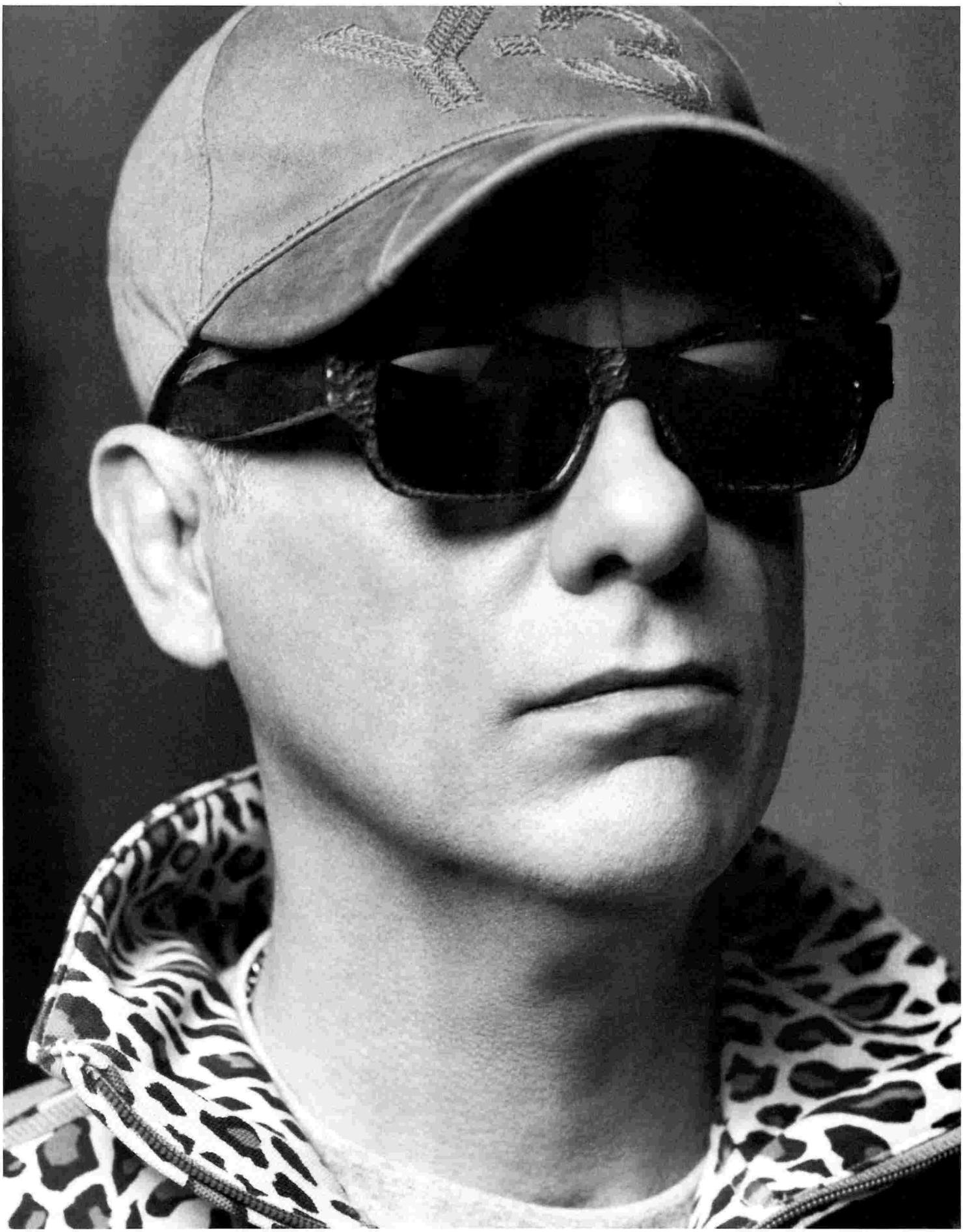
Ich habe es an mir selbst erlebt: Die aus dem Irak stammende Architektin Zaha Hadid ist mir erst dadurch zu einem Begriff geworden, dass sie das Bühnenbild Ihrer »Nightlife«-Tour entworfen hatte.

NT: Ja, Pop war ja auch schon immer eine riesige Wissensmaschine. Als Bryan Ferry im Jahre 1973 sein erstes Soloalbum veröffentlichte, das nur aus Coverversionen bestand, kannte ich die Originalversionen von »Sympathy for the Devil« von den Rolling Stones und »Don't Worry Baby« von den Beach Boys noch gar nicht! Viele Menschen haben zum ersten Mal von Nietzsche gehört, weil David Bowie eine Zeitlang dauernd von ihm geredet hat. Und wie viele junge Leute haben Luchino Viscontis Film »Die Verdammten« nur gesehen, weil es diese gleichnamige Rockband namens The Damned gab? Wir alle werden durch Popmusik schlauer! Mir bereitet es daher auch großen Spaß, Begriffe oder Personen aus der Hochkultur in meinen Texten unterzubringen. Bei »Love etc.«, der ersten Singleauskopplung von »Yes«, erwähne ich an einer Stelle zum Beispiel den deutschen Maler Gerhard Richter, dessen Name auch auf Englisch sehr gut klingt: »Görhartt Rrrikter!« Zuerst sollte die Zeile heißen: »You need more than the Andy Warhol hanging on your wall«. Das fand ich dann aber doch etwas dämlich – und änderte Andys Namen in Gerhard Richter. Und wer den nicht kennt, der googelt vielleicht seinen Namen und wird dann möglicherweise auch herausfinden, dass unser Cover von »Yes« von Gerhard Richters Fenster im Kölner Dom inspiriert ist. Genauer gesagt: Es ist angelehnt an das Cover des Katalogs zu einer Ausstellung von Gerhard Richter, die vor wenigen Monaten unter dem Titel »4.900 Colours« in der Londoner Serpentine Gallery zu sehen war.

Oberflächen schienen den Pet Shop Boys immer genauso wichtig zu sein wie die Musik.

NT: Pop ›is‹ surface! Popmusik muss eine großartige, perfekte Oberfläche haben. Bei schlechten Künstlern ist die Oberfläche dann allerdings interessanter als der Inhalt. Auch wenn wir unseren Oberflächen immer sehr viel Aufmerksamkeit widmen – den Covern, den Videos und Soundästhetiken: Der Song steht doch stets im Mittelpunkt.

CL: Wir sehen uns in erster Linie als Songwriter, als Autoren, als Komponisten – in der Tradition von Rodgers and Hammerstein, den großen Broadway-Musical-Komponisten der Vierziger und Fünfziger. Zu Pop werden unsere Songs durch die Form der Darreichung. Wir mögen kalte Technologie und elektronisch erzeugte Wärme, synthetische Streicherflächen und harte Drums. Ein guter Song vereint die Kontraste von hart und weich, Euphorie und Melancholie, Glück und Trauer. Beim Schreiben folgen wir unseren Instinkten. Als Neil und ich uns in den frühen Achtzigern kennenlern-



ten, waren Synthesizer, Sampler und Drum-Machines noch relativ neu und zugleich schwer angesagt. Natürlich bedienten wir uns dieser modernen Werkzeuge, um damit einen zeitgemäßen Sound zu erzeugen. Wir weigerten uns strikt, herkömmliche Instrumente in die Hand zu nehmen. Doch diese Ablehnung betraf nie das Handwerk des Komponierens – jeder Song von uns kann ohne weiteres auf einem Klavier oder einer Gitarre nachgespielt werden.

Hat es der Karriere der Pet Shop Boys geholfen, dass Neil Tennant vorher als Redakteur der legendären Musikzeitschrift Smash Hits gearbeitet hat?

CL: Als Pop-Journalist wusste Neil sicher, nach welchen Regeln die Medien funktionieren – ein Einblick, den die meisten anderen Musiker nicht haben. Wir beide schrieben aber auch schon in den Siebzigern Songs, als wir uns noch gar nicht kannten.

NT: Chris hat absolut Recht mit seiner Antwort. Ich habe bereits mit neun Jahren angefangen, Songs zu schreiben – lange bevor ich Musikredakteur wurde. Ich hatte zunächst als Redakteur bei Marvel Comics gearbeitet, die »Spider-Man« und »Hulk« veröffentlichen. Dort und danach bei Smash Hits lernte ich, wie man Texte editiert, pointiert, aufbereitet. Ich lernte, Teile zu verschieben oder zu löschen, ohne dass die Bedeutung eines Textes zerstört wurde. Im Gegenteil: Durch mein Redigieren wurden die Texte immer besser und lesbarer. Gerade bei Marvel Comics, wo ich Comics vom amerikanischen ins britische Englisch übersetzte, wurde mir die Bedeutung der Kombination Wort/Bild bewusst – was da alles interagiert! Dieses Wissen übertrug ich natürlich auf die Pet Shop Boys. Dass Chris studierter Architekt ist, half außerdem – man könnte sagen: Unsere Sinne waren durch unsere jeweiligen Vorgeschichten geschärft. Und genau diese Herangehensweise haben wir in Brian Higgins von Xenomania wiederentdeckt: Auch er ist in gewisser Weise ein guter Redakteur und Lektor. Er weiß, welche Wörter er wohin umstellen muss und welche Teile eines Songs besser an eine andere Stelle passen. Brian ist der festen Überzeugung, dass man einen Hit am Reißbrett entwerfen kann. Einer der ersten Sätze, die er zu uns mit ernster Miene sagte, lautete: »Ich glaube fest daran, dass die Pet Shop Boys noch einmal einen Riesenhit landen können.«

CL: So etwas hört man natürlich gerne!

NT: Brian ist absolut besessen von dem Konzept des Hits. Es tut gut, so jemanden um sich zu haben.

Ist »Love etc.« ein sicherer Hit?

NT: Bestimmt! »Love etc.« ist postmaterialistisch, man könnte auch sagen ›post-lifestyle‹. Der Song sagt unterm Strich: »All you need is love«, und stellt fest, dass man sich nicht ein Haus in Beverly Hills, einen Sportwagen oder ein Gemälde von Gerhard Richter kaufen muss, um glücklich zu sein. In den letzten Jahren versuchten immer mehr normale Menschen, sich wie Victoria und David Beckham zu benehmen und zu kleiden. Man kaufte sich immer häufiger Kleidungsstücke, die nur eine Saison lang getragen wurden. Aber das macht niemanden glücklich! In Großbritannien leben wir mittlerweile in einer ›gestischen‹ Gesellschaft, es geht nur noch um

> “
> WENN WIR UNS MIT DEM GELD, DAS WIR VERDIENT HABEN, ETWAS GELEISTET HABEN, DANN EINE KOSTBARE KÜNSTLERISCHE FREIHEIT
> ”

Gesten, nicht mehr um Haltungen. Wir reden über Umweltschutz und gehen anschließend zu Marks & Spencer, um ein in Plastik verschweißtes Sandwich zu kaufen. Hoffentlich wird Obama mehr als nur Gesten zeigen. Was wir heute brauchen, ist Substanz!

CL: Ein Song wie »Love etc.« spricht sich gegen die Haltung aus, die von einer Sendung wie »MTV Cribs« verbreitet wird: Wohlhabende Musiker, Schauspieler und Sportler zeigen ihre – meist sehr hässlichen – Häuser und Autosammlungen. Hier wird eine materialistische Ideologie propagiert, in der Reichtum alles bedeutet und du deinen Reichtum auch zeigen musst. Mich kotzen diese Sendung und die damit verbundene Ideologie so dermaßen an, dass ich wünschte, alle Mitwirkenden würden zur Strafe extra hart besteuert. Was wollen diese Menschen? Wollen sie Musik oder Geld machen? Geld als Antrieb reicht nicht aus. Uns ging es nie um Geld. Deshalb haben wir zum Beispiel schon oft absurd hohe Summen in die Ausstattung von Tourneen gesteckt, bei der »Performance«-Tour aus dem Jahr 1990 etwa – und wir haben auch schon viel Geld verloren, zum Beispiel, als wir von unserem Konzertveranstalter Harvey Goldsmith betrogen wurden.

Sie wollen sagen, dass Sie arm sind?!

CL: Natürlich nicht. Aber wenn wir uns mit dem Geld, was wir verdient haben, etwas geleistet haben, dann eine kostbare künstlerische Freiheit – sowie kostbare Zeit, die wir zur freien Verfügung haben. Vor ein paar Jahren haben wir ein Musical geschrieben, dieses Jahr steht eine Ballettmusik an, und es gab unsere Vertonung des Stummfilm-Klassikers »Panzerkreuzer Potemkin« von Sergei Eisenstein. Immer im Modus des Popalbums zu arbeiten, das kann es nicht sein.

NT: Ich schließe mich Chris an. Vor kurzem sagte mir jemand bei der Beerdigung meines Vaters, ich sei ›getrieben‹. Und das stimmt: Mich treibt unsere Musik an. Nicht Geld. Und genau deshalb stehen wir dann auch bei Minusgraden in einer Werft in Newcastle und spielen dort unseren Soundtrack zu »Panzerkreuzer Potemkin«.

Einen Großteil der Jahre 2006 und 2007 haben die Pet Shop Boys auf einer Welttournee verbracht. Schreiben Sie in solchen Phasen neue Songs? Während Wartezeiten, in Zwischensituationen, im Umkleideraum, in der Lufthansa-Lobby?

NT: Um Himmels willen – wir sind doch nicht R.E.M.! Wir brauchen Ruhe zum Songschreiben. Und es stimmt: Wir sind in den letzten Jahren so viel getourt wie noch nie. Im Februar 2007 gab es aber eine Ruhepause. Wir nutzten die Zeit, um vor der Wiederaufnahme unserer Tournee in Südamerika eine Writing Session einzulegen. In diesen Wochen haben wir immerhin sechs Songs geschrieben. Wir wären sogar noch viel weiter gekommen, hätten wir in der Zeit nicht noch fünf weitere Stücke in verschiedenen Stilen für Kylie Minogue komponiert. Wir waren nicht die Einzigen: Viele andere Songwriter waren von Kylie gebeten worden, neue Songs für ihr nächstes Album einzureichen.

CL: Und was geschah? Kylie wollte keinen einzigen unserer Songs – Pech für sie, gut für uns, denn wir veröffentlichen den Kylie-Song »Pandemonium«...

NT: ...dessen Text sich mit der Beziehung von Kate Moss zu Pete Doherty beschäftigt...

CL: ...jetzt einfach auf »Yes.

Schreibt man anders, wenn man im Kopf hat, dass Kylie den Song singen wird?

CL: Um ehrlich zu sein: Wir schrieben den Song, nachdem wir bei einem Abendessen einige Flaschen Wein getrunken und danach spitzenmäßige Laune hatten. Ich hatte völlig vergessen, dass es um Kylie ging. Man kann sich sicherlich konzentriert hinsetzen und überlegen, was ihre Leute wohl gerne hören würden, aber das haben wir nicht getan. Vielleicht hat es ihr deshalb nicht gefallen.

Fällt es schwerer, Songs für andere Künstler statt für sich selbst zu schreiben?

CL: Weder noch. Wir müssten wohl sagen: Wir hatten nie ein Problem damit, überhaupt Songs zu schreiben. Uns gingen Songs schon immer leicht von der Hand – egal ob für uns oder jemand anders.

NT: Wir schreiben neue Songs und nehmen sie provisorisch auf. Was wir als Arbeitsskizze betrachten, empfinden Dritte überraschend oft bereits als relativ ausgefeilt.

CL: Wir schreiben sowieso nur Songs, um sie auch zu veröffentlichen – wir arbeiten ja nicht für die Schublade.

NT: Das führt mitunter zu Irritationen: Unser alter Produzentenfreund Trevor Horn, der geniale Erfinder von Frankie Goes To Hollywood, sprach mich während der Sessions zu »Fundamental« an und sagte, er fände es relativ ungewöhnlich, dass wir mit fertig produziertem Gesang in sein Studio gekommen seien. Ich sagte ihm: Einen Song zum ersten Mal zu singen, ist immer etwas Besonderes. Es ist eine Entdeckungsreise ins Unbekannte, damit einher geht ein spezielles Gefühl, dass sich ›so‹ nie wieder einstellen wird. Das macht die jeweils erste Aufnahme eines neuen Songs oft so einmalig gut. Und zu Hause habe ich die Möglichkeit, einen solchen ersten Take bereits in makelloser Tonqualität aufzunehmen. Manchmal verwenden wir den dann eben auch.

CL: Es geht schlussendlich darum, ein Demo so schnell wie möglich aufzunehmen. Es wäre wahnsinnig bescheuert, Stunden damit zu verbringen, die Bassdrum richtig kicken zu lassen, wenn es doch letztlich um das große Ganze, den Song, die Komposition an sich geht. Wir gestalten den Songwriting-Prozess so einfach wie möglich, das anschließende Ausproduzieren des Songs kann dann gerne so aufwändig wie möglich ausfallen. Je einfacher das Demo, desto mehr Gestaltungsspielraum für den Produzenten.

CL: Als wir uns Anfang letzten Jahres wieder in Neils Landhaus in Nordengland trafen, um die Arbeit an »Yes« weiterzuverfolgen, war es dann eigentlich wie immer: Wir begegneten uns – abgesehen von »Pandemonium« – mit leeren Händen. Wir hatten nichts außer ein paar Ideen.

Mit den neuen Songs gingen Sie dann zu Brian Higgins nach Kent. Behauptet er wirklich, Hits am Fließband produzieren zu können?

NT: Ja! Higgins ist besessen von Popmusik und ihrer Planbarkeit. Er provozierte uns, indem er behauptete, die Pet Shop Boys hätten mit »Domino Dancing« 1988 sehenden Auges einen Holzweg eingeschlagen. Das ließen wir natürlich nicht auf uns sitzen und gaben ihm Kontra. Im Laufe der Auseinandersetzung wurde uns aber klar, dass wir die Diskussion auf einem hohen Niveau, sehr kultiviert führten. Irgendwann bemerkte Higgins nebenbei – und das war eher charmant als provokativ –, dass er die Songs, die wir während unserer Working Sessions in Durham skizziert hatten, für die besten der Pet Shop Boys seit über zwei Jahrzehnten hielte.

Wer »Yes« nun hört, kommt nicht umhin zu denken: In Kent haben die Pet Shop Boys ihren Trademark-Sound aufgefrischt. Was machen Higgins und sein Team von Songwritern und Tonmeistern anders als andere?

CL: Es handelt sich dort in Kent, in diesem großen Landhaus, im dem Xenomania arbeiten, einfach um eine sehr kreative und inspirierende Umgebung. Mindestens ein Dutzend Leute arbeiten für Brian. Letztlich trifft er aber alle Entscheidungen. Er sitzt in seinem Studio und stellt Analysen an, was einem Song noch fehlt. Danach verteilt er entsprechende Aufträge an seine Mitarbeiter, die sich dann aber sehr wohl mit ihren Ideen einbringen dürfen.

NT: »Love etc.« ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Zusammenarbeit mit Xenomania vonstatten ging: Brian spielte uns eine Reihe von Instrumentals vor, die er vorbereitet hatte, Chris und ich wählten das eine aus, das uns besonders gefiel. Gemeinsam mit Brian und seiner Songwriter-Partnerin Miranda Cooper schrieben wir dann die Melodie und den Text zu dem Instrumental.

CL: Während Brian, Miranda und wir neue Stücke erarbeiteten, vertikutierte das Xenomania-Produktionsteam unsere Demos. Gelegentlich schickte mich Brian mit einem Diktiergerät in einen der Räume im ersten Stock, wo ich einfach auf dem Keyboard vor mich hin spielen sollte. Später wählte er aus diesen freien Improvisationen einzelne Passagen aus – und sie passten perfekt! Ich war ganz perplex: So hatten wir zuvor noch nie gearbeitet.

NT: Die Erfahrung in Kent war ganz und gar Pet-Shop-Boys-untypisch! Während Chris im ersten Stock verschwand, saß ich mit Brian und Miranda in einem anderen Raum, sang vor mich hin und improvisierte in ihrer Gegenwart Textzeilen. Rückblickend ist es erstaunlich, dass wir dieses Procedere so mitgemacht haben. Wir haben unsere Egos einfach an der Türschwelle abgegeben – und es erst später gemerkt. Vielleicht ist dies das Geheimnis von Xenomania?

CL: Einmal bat Brian mich, so viele verschiedene Melodien wie möglich über ein und denselben Beat zu spielen. Da begriff ich, wie Xenomania arbeiten: Sie arbeiten modular, sie entwickeln sehr viele verschiedene Ansätze für ein und denselben Song. Anschließend entscheidet Brian dann, welche Melodie tatsächlich benutzt wird. Mitunter entstehen auf diese Weise überraschende Songstrukturen. Was eigentlich als Melodie für die Strophe gedacht war, kann als Refrain ganz neu klingen, wie noch nie gehört. Wir hingegen haben uns in der Vergangenheit immer genau festgelegt, welche Melodie zu welchem jeweiligen Teil eines Liedes gehört. Wir waren in diesem Punkt immer sehr rigide – man könnte auch sagen: unflexibel. Bei Brian kann sich alles jederzeit überall hinentwickeln.

NT: Ich spielte mir immer wieder von Chris auf diese Weise komponierte Melodien auf mein iPhone, ging in den Hügeln spazieren und kam manchmal nach ein paar Stunden mit einer Melodie zurück.

Bedeutet dies im Umkehrschluss auch, dass Sie verschiedene Texte für ein und denselben Song schrieben?

NT: Ja – auch das ist eine gute Herangehensweise! Allerdings schreiben die Leute bei Xenomania dann doch auf eine ganz andere Art und Weise Texte als ich: Sie schreiben Texte als Hooks. Sie denken – anders als ich – in kurzen, zusammenhanglosen Slogans, in Satzteilen. Sie denken, wie Chris schon bemerkte, modular. So sehr mich dieser Aspekt auch fasziniert, so wenig werde ich ihn wohl übernehmen: Bei mir muss eine Geschichte schon einen Anfang und ein Ende haben.

CL: Wir haben bisher von jedem Produzenten etwas gelernt, aber in diesem Fall war es fast beängstigend.

Brian Higgins scheint wie ein guter Fußballtrainer zu arbeiten, der neu zu einer Mannschaft dazustößt: Es genügen einige wenige taktische Tipps und Tricks, und das Spiel der Mannschaft ändert sich spürbar.

NT: Ein guter Vergleich.

CL: Fußball eignet sich ja für fast alles als Metapher. Wie ein Trainer veränderte Brian unser Spiel. Wir spielen jetzt nicht mehr das klassische 4-4-2-System, wir spielen jetzt…

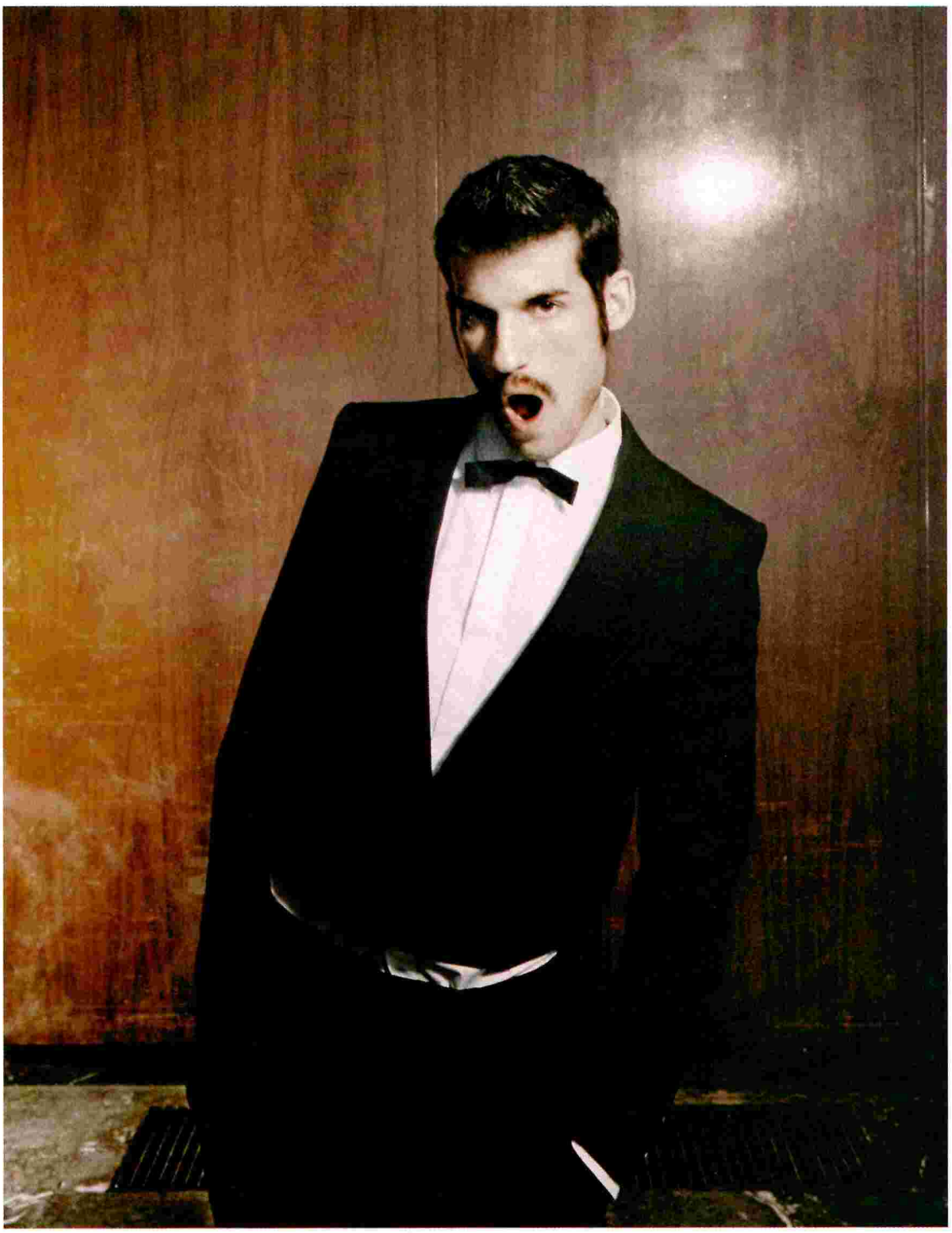
NT: …5-3-7-6!

Pet Shop Boys *»Yes«*
(Parlophone / EMI) VÖ: 13. März

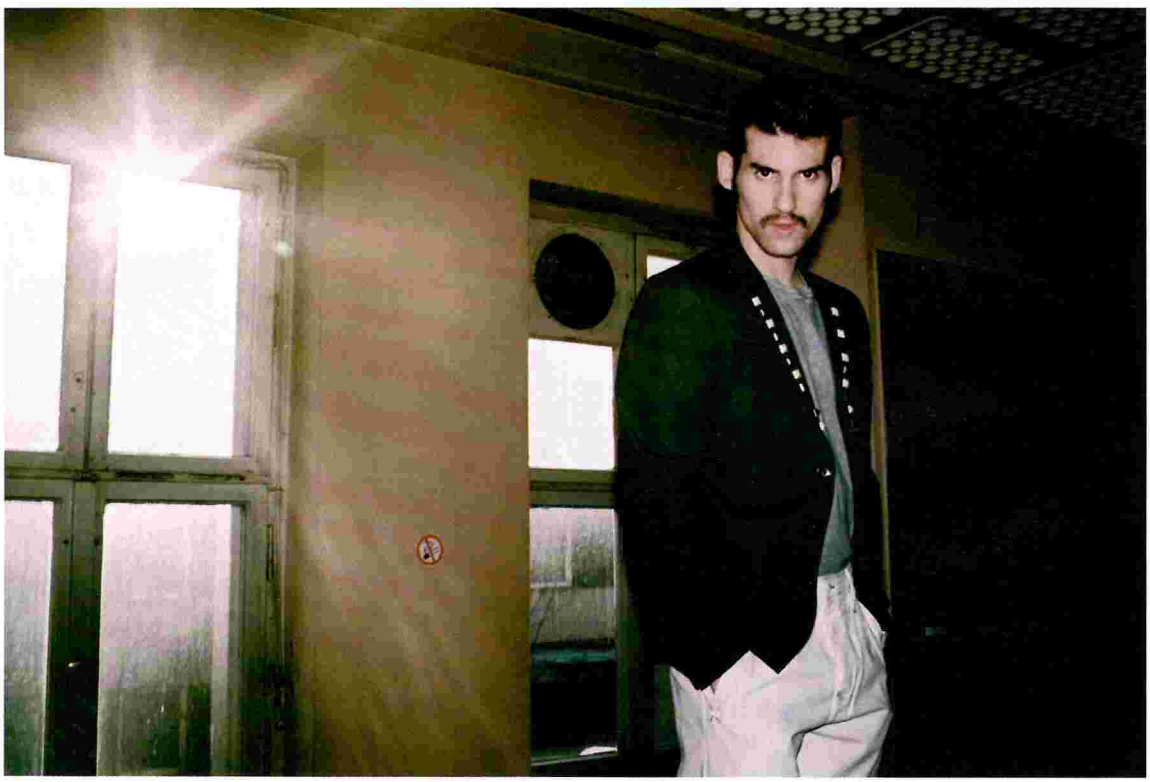
FIFTEEN FEET OF PURE WHITE SNOW

VIRGIL
links: Sakko & Weste — *We Are Replay*
Hose & Hemd — *Selected Homme* Schuhe — *Vintage*
rechts: Hemd & Hose — *Firetrap*
Gürtel — *Philosophy Blues Original* Schuhe — *Vintage*

NICOLINO
Sakko & Hose — *Joop! Jeans*
Tanktop — *Vintage*



JOSÉ
Outfit — *Hugo*

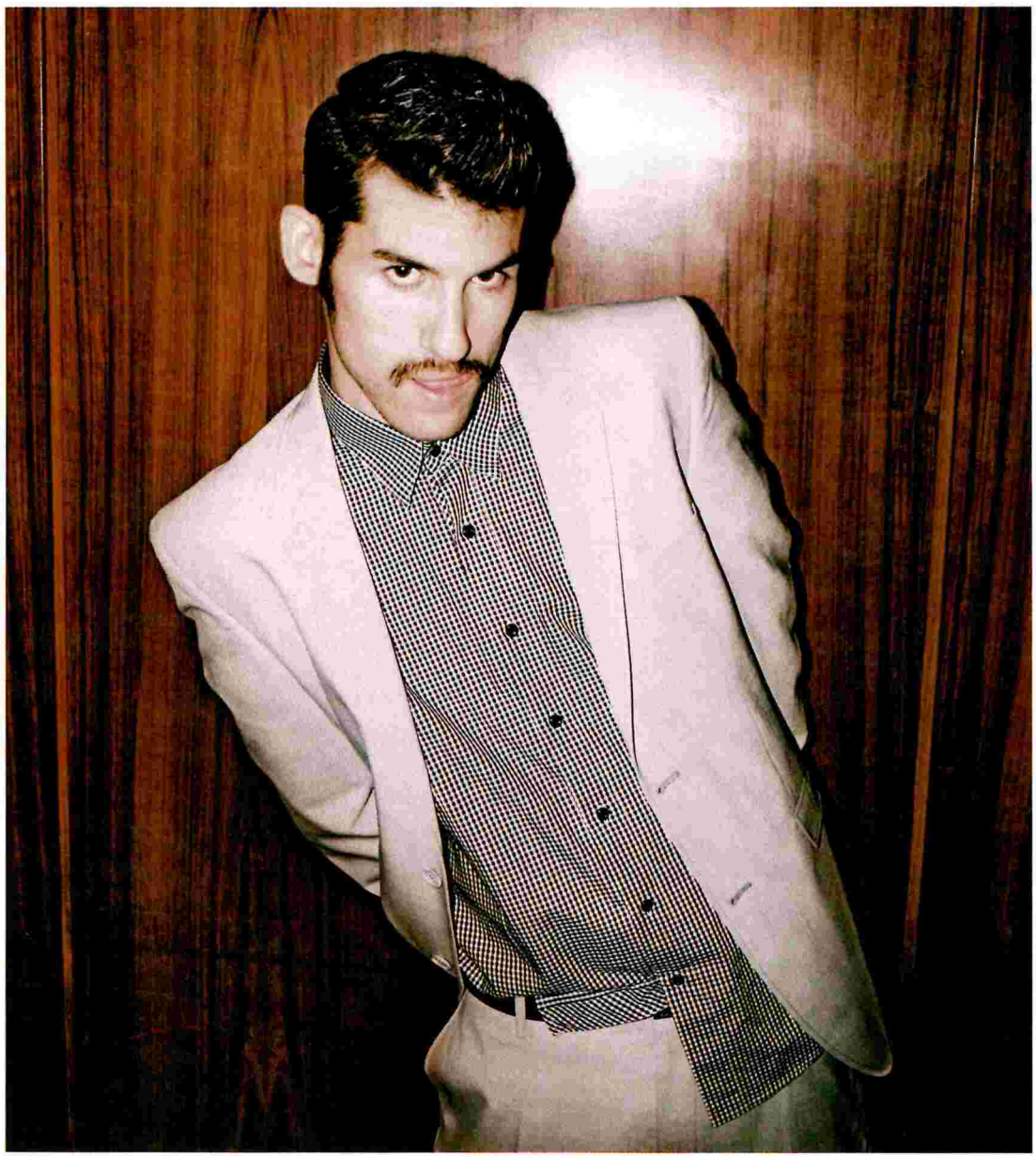


JOSÉ
links: Sakko — *Joop! Jeans*
T-Shirt & Jeans — *Lee*

VIRGILE
rechts: Anzug — *Hackett London*
Hemd & Krawatte — *Day Birger et Mikkelsen*
Schuhe — *Vintage*

JOSÉ
links: Anzug — *Tiger of Sweden*
Hemd — *Drykorn*
Krawatte — Selected Homme
Schuhe — Joop! Jeans

JOSÉ
rechts: Anzug — *Drykorn*
Hemd — *Acne*



JOSÉ
links: Anzug — *Selected Homme*
Hemd — *Joop! Jeans*

NICOLINO
rechts: Anzug — *Hannibal*
Hemd — *RAF by Raf Simons*
Schuhe — Vintage

Fotografie — *Christoph Voy* Styling — *Christian Stemmler, www.bigoudi.de*
Konzept & Planung — *Christoph Voy, Wiebke Wetzker* Fotoassistenz — *Jenny Conzendorf*
Models — *Virgile Elana, www.izaio.de / José Satorre, www.seedsmanagement.de / Nicolino de Nicolo, www.izaio.de*
Location — *Das historische Funkhaus Berlin Nalepastraße, einst Sitz des DDR-Rundfunks, www.nalepastrasse.de*
Ressortleitung Mode — *Joerg Sauer*

MODE-INTERVIEW: *JEREMY SCOTT*

Barbie geht in den Club: Sie braucht Hot Pants!

»Jeremy Scott – Beverly Hills, New York, Paris«, das ist die erste Adresse für Stars, die es gewohnt sind, auf dem roten Teppich allen die Show zu stehlen. Der 1973 geborene Jeremy L. Scott, der am New Yorker Pratt Institute Modedesign studierte und 1997 sein Label gründete, arbeitet an einer ganz eigenen Definition von humorvoller ›Outrageousness‹, sprich: modischer Extravaganz im poppigsten Sinne. Scott hat Björk, Madonna und Miss Piggy eingekleidet, er designte das Stewardess-Outfit, das Britney Spears in ihrem »Toxic«-Video trug. 2009 könnte für den Amerikaner jedoch sein bislang erfolgreichstes Jahr werden: Abgesehen davon, dass er gerade für Mattel eine Kollektion zum 50. Geburtstag des Plastik-Dreamgirls Barbie entworfen hat und in seiner aktuellen Frühjahr/Sommer-Kollektion Marie Antoinette zum Gesicht der jüngsten Ölkrise erklärt, ist er nun nämlich eine Partnerschaft mit Adidas eingegangen. More is more!

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTO JEREMY SCOTT:** NABIL ELDERKIN **MODEFOTOS:** JEREMY SCOTT

Jeremy L. Scott, wer sind Sie?

Ich? Wer ich bin? Ha, ha, ha! Ich bin ein Junge, der von einer Farm in Kansas City, Missouri, stammt und seit seiner Kindheit davon träumt, über Popkultur mit der Welt zu kommunizieren.

Sie meinen: über Modedesign mit der Welt zu kommunizieren?

Ich hätte genauso Künstler werden können. Andy Warhol ist mein großes Vorbild. Als Kind konnte ich nie die nächste Kunststunde in der Schule erwarten. Ich bastelte ständig Objekte aus allem, was mir in die Finger kam. Eine Zeitlang dachte ich sogar, ich sollte ein berühmter Schauspieler werden – bis ich merkte, dass mir vor der Kamera schlecht wird.

Mitgespielt in einem Film haben Sie dann aber trotzdem – in einer bizarren Rolle.

Ja, in Larry Clarks Skaterfilm »Wassup Rockers«. Als Teenager war ich ein riesiger Fan von Larry Clarks Fotografien. Larry überredete mich, bei dem Film mitzumachen, er meinte, er hätte extra eine kleine Rolle für mich geschrieben. Und was war das für eine Rolle? Ha, ha, ha! Ich durfte einen supertuntigen Fotografen spielen, der eine Treppe runterfällt und stirbt.

Auch Musik haben Sie schon gemacht: Auf Drew Daniels zweitem Soloalbum als The Soft Pink Truth, »Do You Want New Wave or Do You Want the Soft Pink Truth?«, haben Sie einen Auftritt als Gastvokalist.

Stimmt! Drew ist unglaublich talentiert – und ich liebe sein Projekt Matmos. Er meinte, mein dröhnendes Organ sei genau das Richtige für seine Platte – wie hätte ich eine Kooperation ablehnen können? Ich kenne Drew, seit ich ihn einmal 1998 in London gemeinsam mit Björk im Rough-Trade-Plattenladen traf – und Björk kenne ich, weil ich zu ihrer »Homogenic«-Tour einige Kostüme beigesteuert hatte. Sie stand damals total auf Matmos – sie arbeitete dann ja auch mit ihnen zusammen.

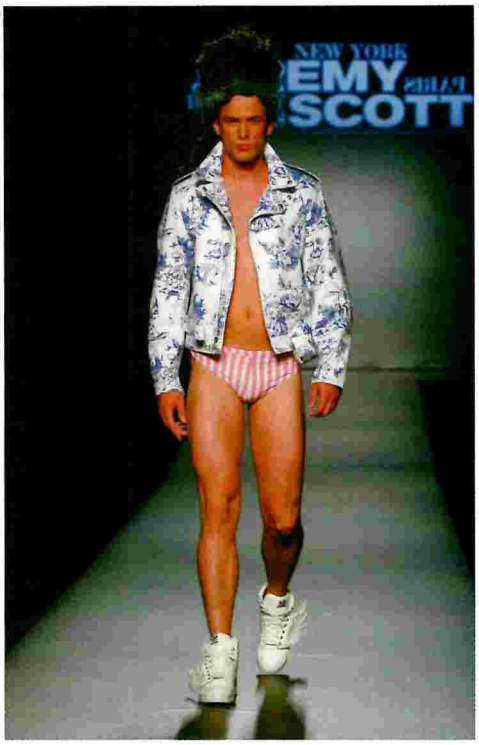
Stimmt es, dass Björk im wirklichen Leben ohne isländischen Akzent spicht?

Wer hat Ihnen denn das erzählt? Nein, das stimmt nicht, ich muss es wissen: Ich saß neben ihr im Auto, als sie versuchte, Dolly Parton zu imitieren. Die Mischung aus Björks isländischem Akzent und Dolly Partons Country-Twang – es war zum Schreien komisch!

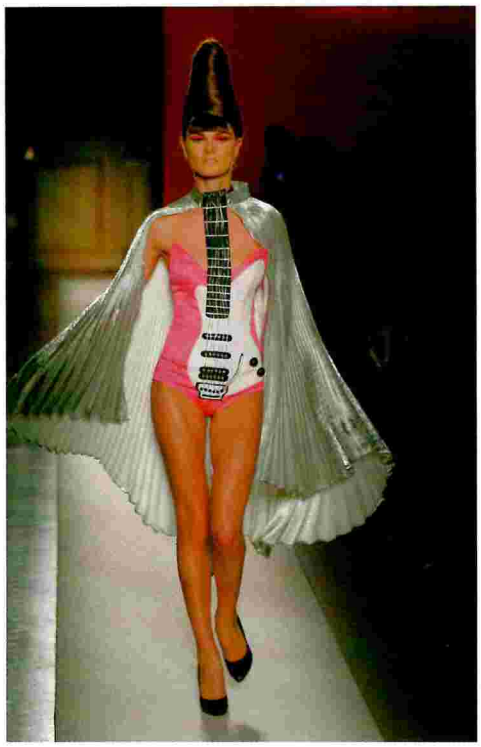
Wie kamen Sie in Kansas City darauf, berühmter Designer zu werden?

Ich kreiere gerne Images, darin bin ich am besten, wie ich schon als Teenager gemerkt habe. Meine Lieblingsbeschäftigung in der Schule war es, meinen besten Freundinnen

KOLLEKTION »HAPPY DAZE« *Herbst/Winter 2007*



KOLLEKTION »LET THEM EAT GAS« *Frühjahr/Sommer 2009*



KOLLEKTION »HAPPY DAZE« *Herbst/Winter 2007*

»Es ist doch viel interessanter eine Jukebox oder eine Standuhr zu tragen als ein normales, geschmackvolles, langweiliges Kleid!«

jeden Tag exakt zu sagen, was sie anziehen sollen. Ich hatte für jede von ihnen einen eigenen Look im Kopf, wie ein Baby-Lagerfeld, der verschiedene Stile für verschiedene Labels entwirft. Das machte einen Riesenspaß! Manchmal wurden die Mädchen dann auch der Schule verwiesen. Dass ich beruflich Designer sein könnte, merkte ich später, Ende der Achtziger, als ich an einem Design-Wettbewerb teilnahm, bei dem es Tickets nach New York und ein Treffen mit Lady Miss Kier von Deee-Lite zu gewinnen gab. Ich lieeebte Deee-Lite! Also zeichnete ich neue Fluevog-Plateauschuhe für Lady Miss Kier, ein Blatt nach dem anderen. Ich gewann den Wettbewerb nicht – dafür an Selbstvertrauen, dass ich designen kann.

Sie beschäftigen sich in Ihren Kollektionen so affirmativ mit Kitsch, Comics und Pop, dass manche Sie als den »Jeff Koons der Mode« bezeichnen.

Das ist natürlich sehr schmeichelhaft, denn ich liebe Jeff Koons! Es gibt tatsächlich Parallelen in unserer Arbeit. Wir lösen Dinge aus ihrem Kontext, arbeiten beide mit der Ikonografie des Pop. Ich finde aber, dass es noch viel passender wäre, meine Kleider mit Claes Oldenburg zu vergleichen: Oldenburg war ja bekannt für seine absurden ›Soft Sculptures‹, also für Objekte, die er aus Stoff nachbildete und ausstopfte, Hamburger, Eistüten oder Tortenstücke. Genau so schneidere ich manchmal Objekte aus Stoff nach. Zum Beispiel eine Standuhr oder eine Jukebox. Natürlich will nicht jede Frau ein Kleid tragen, in welchem sie aussieht wie ein Möbelstück. Aber es ist doch viel interessanter, so ein Kleid zu tragen als ein normales, geschmackvolles, langweiliges Kleid!

Auf dem amerikanischen Modemarkt stehen Sie mit Ihrem plakativen Pop-Konzept allein auf weiter Flur. Sehen Sie Parallelen zu europäischen Designern?

Ich werde oft mit europäischen Designern wie Cassette Playa, Bernhard Willhelm oder auch Jean-Charles de Castelbajac verglichen. Es gibt da sicher einige Parallelen, letztlich arbeiten wir aber doch alle sehr unterschiedlich. Mit Carrie Mundane von Cassette Playa bin ich gut befreundet, ich mag ihre Sachen, sie sind schön laut und poppig. Bernhard Willhelm versucht manchmal etwas zu stark zu provozieren, besonders mit seiner Männerlinie – denken Sie nur an die Kollektion mit dem französischen Pornostar François Sagat! Mir ging das in seiner Durchschaubarkeit fast schon ein bisschen zu weit – wenn Sie wissen, was ich meine. Ha, ha, ha! Jean-Charles de Castelbajac ist ein sehr interessanter Fall. Carrie von Cassette Playa ist ein großer Fan von ihm, Santogold erzählte mir letztens, wie toll sie ihn findet, und auch M.I.A. hat schon Entwürfe von ihm getragen. Castelbajac hat in seiner Karriere unfassbar viele wirklich lächerliche Outfits entworfen. Oder wie würden Sie das bezeichnen, wenn Sie ein Kleid sehen, das Sie anschreit: »Hi, ich bin eine Briefmarke!« Es wundert mich nicht, dass Castelbajac in den letzten Jahren in der Londoner New-Rave-Szene eine starke Renaissance erlebt hat. Schön für ihn – in den Achtzigern hat ihn in der Modeindustrie niemand ernst genommen. Moschino wurde

KOLLEKTION »EAT THE RICH« *Herbst/Winter 2006*

ernst genommen, und Gaultier natürlich, obwohl beide teilweise genauso absurde Entwürfe zeigten wie er. Während Moschino und Gaultier als die neuen Saint-Laurents gefeiert wurden, hat man sich über Castelbajac immer ein bisschen lustig gemacht.

Wie wichtig ist Ihnen Erfolg?

Sehr wichtig! Ich wollte nie underground sein. Wie will man ernsthaft einen Impact auf die Kultur haben, wenn man immer underground bleibt? Ich finde es auch immer toll, wenn meine Freunde Erfolg haben. Es ist doch fantastisch, wenn M.I.A. mit »Paper Planes« einen Riesenhit in den USA landet, weil das Stück im Trailer zu »Pineapple Express« zu hören ist. Das bringt ihren Anliegen viel Aufmerksamkeit. Genauso fantastisch ist es, dass Santogold so viel Erfolg hat, seit sie ihre Stücke für Werbespots lizenziert – was sollte daran schlimm sein? Ihre Musik ist gut! Wenn man der Masse gute Dinge verkaufen kann, warum sollte man es nicht tun, sich dem Markt verweigern, und so letztlich nur dafür sorgen, dass sich stattdessen Scheiße verkauft? Das wäre elitäres Denken – und somit das genaue Gegenteil von Pop. Deswegen bin ich ja auch so begeistert, mit Adidas zusammenzuarbeiten.

Sie haben nicht zuletzt gerade eine Kollektion anlässlich der Feierlichkeiten zum sechzigsten Jubiläum von Adidas entworfen.

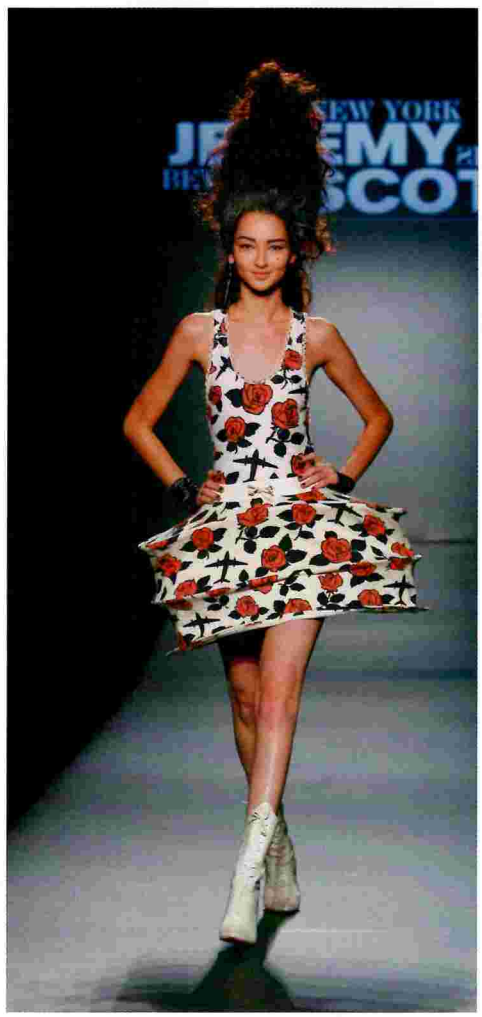
Und ich habe nun auch meine eigene reguläre Jeremy-Scott-Linie bei Adidas. Bald kommt vielleicht sogar noch eine Kinderkollektion dazu, ebenfalls für Adidas. Das könnte gut passen, oder? Ich kenne die Leute bei Adidas schon seit ein paar Jahren, wir haben bereits mehrfach zusammengearbeitet: Es gab mal einen Adidas-Schuh von mir mit Keith-Haring-Print und einen Jogging-Anzug mit dem Body Painting, das Keith Haring Mitte der Achtziger auf Grace Jones malte. Das waren aber alles limitierte Editionen. Meine neuen Kollektionen sind nicht limitiert, das ist mir wichtig.

In Ihrer Geburtstags-Kollektion für Adidas gibt es zum Beispiel Turnschuhe mit Flügeln. Wie kommt man auf so was?

Ganz einfach. Ich denke: »Wäre es nicht toll, Sneakers mit Flügeln zu haben?« Es geht dabei nicht unbedingt um Hermes, den griechischen Gott mit den geflügelten Stiefeln. Mein Kopf ist nun mal bis unter die Schädeldecke vollgepackt mit Images, Geschichten, Filmen, Kunst, Cartoons und so weiter. Irgendwann macht es klick, und ich habe eine Idee. Turnschuhe mit Flügeln zum Beispiel.

Geht es dabei auch um Addition als Konzept? Während es bei Designermode oft um Minimalismus und Reduktion geht, kleben Sie Flügel an Schuhe und nähen Kapuzen an Fracks – mehr, mehr, mehr!

Ich mag nun mal die Kontrastierung und Gegenüberstellung von Dingen, die nichts miteinander zu tun haben. Der Kapuzenfrack in der Adidas-Geburtstagskollektion ist ja auch noch aus Fleece-Stoff geschneidert. Man sieht



KOLLEKTION »LET THEM EAT GAS« *Frühjahr/Sommer 2009*

damit aus, als würde man auf eine Hochzeit gehen, in Wirklichkeit trägt man einen bequemen Pullover. Das ist schon fast surreal!

Besagter Frack hat genau dieselbe Silhouette, die man in Deutschland zu genüge von Studentenpartys kennt: BWL- und Jura-Studenten halten es für das ultimative Zeichen der Lässigkeit, Kapuzenshirts unter Anzugjacketts zu tragen.

Sie meinen, jeder hasst diese Typen? Ha, ha, ha! Es ist doch schön, wenn bei einem Kleidungsstück jeder seine eigenen Assoziationen hat!

Sie haben gerade auch eine Kollektion für Mattel designt, zum fünfzigsten Geburtstag von Barbie.

Genau. Ich bin so glücklich, dass Mattel mich gefragt hat! Die Kollektion wird Anfang März während der Pariser Modewoche bei Colette präsentiert. Ich habe allerdings nicht Barbie eingekleidet, sondern eine Kollektion für echte Frauen entworfen – inspiriert von Barbie und ihrem Lifestyle.

Ist diese Kollektion pink und nur von schlanken Models tragbar?

Kräftigeren Frauen wird sie leider nicht passen, das stimmt schon, es ist auch viel Pink dabei – die Entwürfe sehen im Grunde aus wie Puppenkleider für Erwachsene. Ich habe aber nicht einfach Barbie-Outfits kopiert und vergrößert, ich habe mich in die Lebenswelt von Barbie hineingedacht und mir verschiedene Situationen ausgemalt. Barbie verreist: Sie braucht einen Trenchcoat und eine Reisetasche! Barbie geht joggen: Sie braucht einen Jogginganzug! Barbie geht in den Club: Sie braucht Hot Pants! Und so weiter.

Andy Warhol war ebenfalls fasziniert von Barbie, er hat sie gemalt.

Ich weiß! Ich stand in Kontakt mit der Warhol Foundation, weil sie dieses Bild besitzen und ich es für die Barbie-Kollektion gerne auf einen Badeanzug gedruckt hätte. Sie haben abgelehnt – nicht, weil sie die Idee blöd fanden. Sie fanden sie toll! Die Warhol Foundation arbeitet aber selbst gerade an einer Andy-Warhol-Badeanzug-Linie mit Diane von Fürstenberg, und da hatten sie wohl Angst, mein Badeanzug könne zu viel Aufmerksamkeit erregen und ihrer Kollektion schaden.

Lassen Sie uns über Ihre aktuelle eigene Kollektion »Let Them Eat Gas« sprechen.

Die Kollektion ist ein Hybride aus Marie Antoinette und Madonna. Es geht um die Parallelen zwischen den beiden.

Und die wären?

Beide sind Ikonen, beide sind berühmte Materialistinnen. Und beide hatten legendäre Momente im Zusammenhang mit Kuchen – Marie Antoinette sagte: »Wenn sie kein Brot haben, dann sollen sie eben Kuchen essen«, Madonna sprang 1984 bei den MTV Awards zu »Like a Virgin« aus einer Hochzeitstorte. Außerdem performte Madonna 1990 bei den MTV Awards »Vogue« im Marie-Antoinette-Kostüm, mit ihren ganzen Tänzern als dekadenter Hofstaat. Es gibt also durchaus Bezüge – man könnte sie alle schön auf einem Papier auf-

zeichnen, mit ganz vielen Verbindungslinien! Mein Gehirn funktioniert so. Ich weiß auch, woher die Inspiration für die Kollektion kam: Ich hatte letztes Jahr eine ziemliche Überdosis Madonna. Ich war bei ihrer »Sticky & Sweet«-Tour verantwortlich für die Kostüme der Tänzer in der Old-School-Sektion der Show – von mir kamen die Keith-Haring-Prints, die Shorts und so weiter. Ich war so infiltriert von Madonna – es musste irgendwie raus!

Warum dann der Titel »Let Them Eat Gas«?

Na, wegen der Ölkrise letztes Jahr!

In Deutschland denkt man beim Wort ›Gas‹ meist an etwas ganz anderes...

An Furze?

Nein, an Hitler und die Gaskammern!

Oh mein Gott! Auschwitz? Nein, es geht um Benzin und Dekadenz! Ein paar Monate lang redeten alle Leute, die ich kenne, täglich über nichts anderes als die Benzinpreise und darüber, wie sie immer weiter in die Höhe getrieben werden, ohne dass die Regierung etwas unternimmt. Es erinnerte mich sehr an die Französische Revolution. Auch damals dachten die Herrschenden nicht daran, dem Fußvolk, das Hunger litt, zu helfen. Sicher, ich weiß, dass diese ganze Marie-Antoinette-Geschichte auf einem riesigen Missverständnis beruhen soll. Auf einem Übersetzungsfehler. Wahrscheinlich war Marie Antoinette gar keine böse Frau! Aber mal ehrlich: Wir werden nicht die Geschichte neu schreiben. Mir ging es darum, in meiner Kollektion darauf hinzuweisen, dass die Situation unmittelbar vor der Französischen Revolution mit der heutigen Krise vergleichbar ist. Deswegen die Zapfhahn-Prints, deswegen die pervertierten Toile-du-Jouy-Motive auf Motorradjacken. Es gibt in meinen Kollektionen immer wieder solche politischen Kommentare.

Mode und Politik, das geht aber meistens schief – man denke nur an Vivienne Westwoods »Active Resistance«-Kollektionen und ihr gleichnamiges Manifest.

Oh ja, Vivienne Westwood hat mich schon mehrmals aufgefordert, irgendwelche Petitionen zu unterschreiben. Sie ist verrückt!

Geht es in Krisenzeiten wie im Moment zuerst ›albernen‹ Designern wie Ihnen an den Kragen? Entwickeln die Menschen in der Rezession nicht das Verlangen, sich wieder klassischer und unauffälliger zu kleiden?

Ich beobachte das genaue Gegenteil. Je schlimmer die Zeiten, desto größer das Bedürfnis nach Spaß und Freiheit. Krisen sind immer Blütezeiten der Kreativität und Fantasie. Wen kümmern Steve Jobs' schwarze Rollkragenpullover? Die Menschen wollen Inspiration! Man kann es schon längst sehen, schauen Sie sich nur die aktuellen amerikanischen Pop-Charts an: Lady Gaga ist Nummer eins. Lady Gaga! Die Frau ist nicht besonders hübsch, sie trägt wundervoll absurde Plastikperücken und Kryptonit-Outfits, die sie selbst gebastelt hat. Grandios! Auf Platz zwei ist Beyoncé, sie heißt jetzt Sasha Fierce, trägt ebenfalls Kryptonit und sieht aus wie eine Drag Queen! Meine Freundin Katy Perry: Sie trägt Bananen-Outfits! Ha, ha, ha! Ich finde, wir leben in tollen Zeiten. Das Ganze erinnert mich stark an die frühen Achtziger, als zur Hochphase des Kalten Krieges Madonna, Cindy Lauper, Boy George und Annie Lennox in den Top Ten waren. Aus jedem verfickten Radio in Amerika dröhnte die Musik dieser Freaks! Sie waren nicht underground wie Sigue Sigue Sputnik!

»Wir leben in tollen Zeiten. Mich erinnert das an die frühen Achtziger, als zur Hochphase des Kalten Krieges Madonna, Cindy Lauper, Boy George und Annie Lennox in den Top Ten waren. Aus jedem verfickten Radio in Amerika dröhnte die Musik dieser Freaks!«

Fällt Ihnen auch ein Mann ein, der aktuell diese neue Freiheit verkörpert?

Kanye West natürlich – er transzendiert mit seinem Stil alles, was man mit den Kategorien ›Rapper‹, ›Schwarzer‹ und ›Heterosexueller‹ in Verbindung bringt. Denken Sie nur an seine Musik! Kennen Sie einen anderen Rapper, der plötzlich aufhört zu rappen und anfängt, die kitschigsten Breakup-Songs zu singen – und der damit so einen Erfolg hat? Auf seinem Album »808s & Heartbreak« heißt es nicht ein einziges Mal »suck my dick«, sondern im Gegenteil: »Baby, ich kann leider keinen Sex mit dir haben, denn ich liebe dich nicht mehr.« Dass so was heutzutage in den Top Ten ist, finde ich phänomenal!

Scott Schuman von The Sartorialist lobte in der letzten Spex Kanye Wests Stilbewusstsein und seine Mischung aus klassischer Eleganz und Flamboyanz.

Kanyes Stil ist einzigartig. Manche Hohlköpfe halten ihn deswegen für schwul. Aber ich sage Ihnen: Kanye West ist so was von straight, straighter geht's gar nicht. Ich habe ihn in meiner Anwesenheit Sachen über Frauen sagen hören, die er ins Bett kriegen will, und was er alles mit ihnen anstellen will – es gibt absolut keinen Zweifel. Kanye ist aber sehr offen. Ich mag es, ihn auf neue Sachen zu stoßen. Als er mich zum ersten Mal besuchte, kannte er Peaches nicht. Ich spielte ihm »Fuck the Pain Away« vor und nahm ihn in Paris mit zu einem Peaches-Konzert. Es hat ihn umgehauen – er wollte backstage unbedingt ein Foto mit Peaches machen!

Kanye West ist auch ein großer Fan Ihrer Designs: Im Juni 2008 postete er auf seinem Blog Fotos, auf denen er bei einem Konzert den Pommes-Pullover aus Ihrer »Eat the Rich«-Kollektion trägt.

Und ich bekam am nächsten Tag sofort zig E-Mails, in denen die Leute fragten, wo sie diesen Pullover kaufen könnten. Kanyes Gefolgschaft ist wirklich hardcore! Leider musste ich die Leute enttäuschen, denn der Pullover stammt aus einer älteren Kollektion. Die »Eat the Rich«-Kollektion mit den Pommes war so erfolgreich, dass wir davon kein einziges Stück mehr auf Lager haben.

Bitten Sie Kanye doch, beim nächsten Mal lieber etwas aus Ihrer aktuellen Kollektion anzuziehen.

Ha, ha, ha! Guter Tipp.

Herr Scott, verraten Sie zum Schluss noch, wofür das »L« in Jeremy L. Scott steht?

Raten Sie mal!

Ludwig?

Nein. Lee.

»UNTITLED« *1975*

MIT DEM CHEVROLET DURCH MEMPHIS

William Eggleston

Niemand fotografiert die grellbunten Vorstadt-Szenerien der amerikanischen Südstaaten, ihre Takeaways und Einheitsvillen, ihre Shoppingmalls und Straßenschilder, zwischen denen der amerikanische Traum fast nur für Weiße Realität wurde, mit so klarem und zugleich verliebtem Blick wie er: William Eggleston brilliert, wenn er seinen Blick auf die sozialen Barrieren seiner zerrissenen Heimat senkt, ohne dabei aufklärerischen Gestus zu beanspruchen. Eine große Ausstellung im Münchener Haus der Kunst ehrt die Kleinbild-Farborgien des 69-Jährigen.

TEXT: THOMAS SCHÖNBERGER **ALLE BILDER:** WILLIAM EGGLESTON / WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK

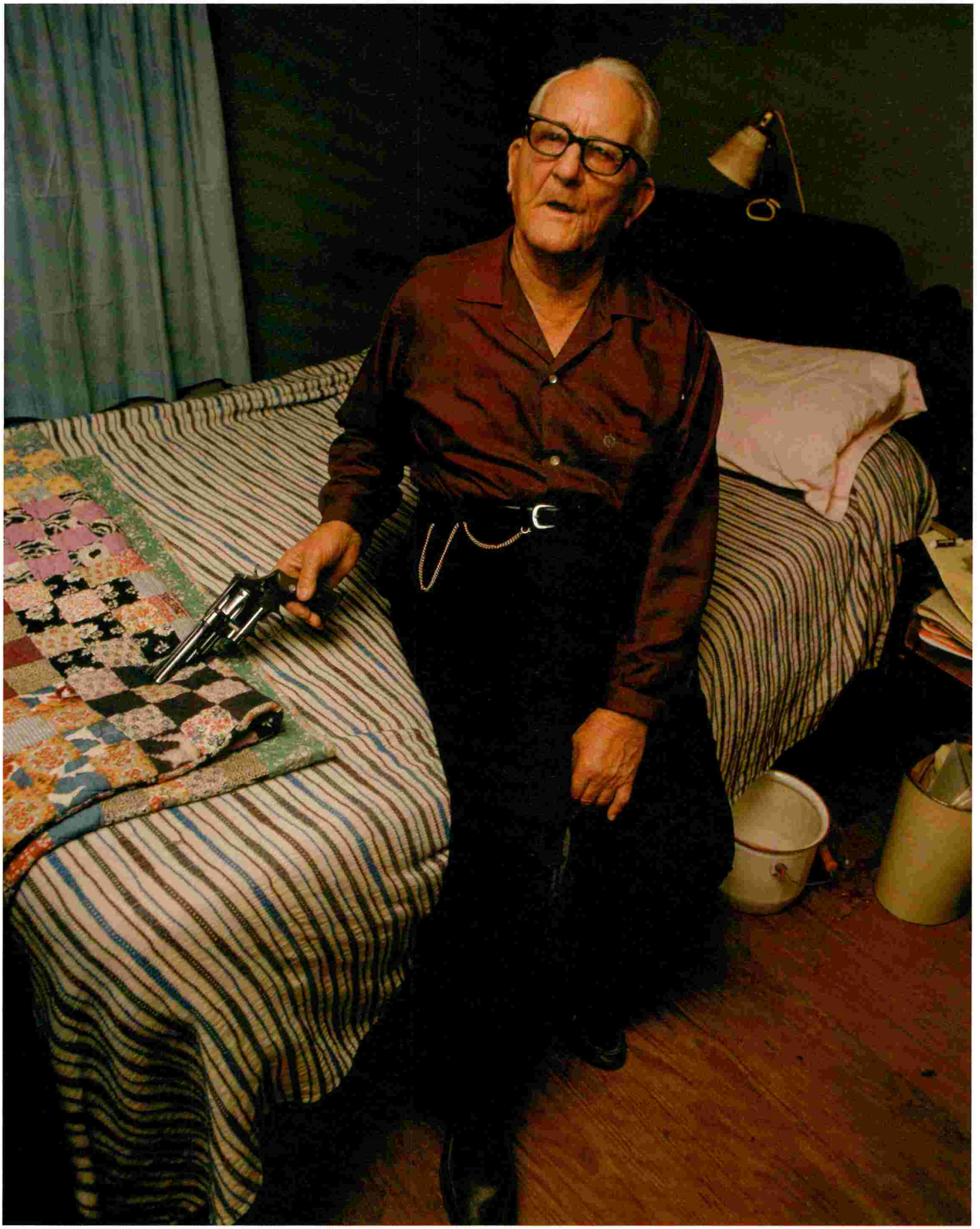
In Memphis steht man seit jeher zwischen den Fronten. Die Metropole Tennessees war im 19. Jahrhundert Umschlagplatz für Sklaven, Zentrum der Baumwollindustrie und Schlüsselstadt im amerikanischen Bürgerkrieg, von der aus Kaufleute zugleich Munition an den Süden und Baumwolle an den Norden verkauften. In Memphis wurde der Ku Klux Klan gegründet und hundert Jahre später Martin Luther King ermordet – in der Zwischenzeit erlebte man hier Rassenunruhen, aber auch die Erfindung des Blues und des Rock'n'Roll. Im Einzugsbereich der subtropischen Tornados aus dem Golf von Mexiko gelegen, ist Memphis eine erzamerikanische Stadt mit einer großen afrikanischen Tradition.

Der Fotograf William Eggleston liebt seine Heimatstadt. Er liebt den Blues, die alte ländliche Musik des Südens, und er liebt den Jazz aus New Orleans, während er den modernen Jazz des Nordens hasst, die Gegenentwürfe aus Chicago und New York. 1939 geboren, lebt Eggleston noch heute am Schauplatz seiner Kindheitstage, mit Blick auf den Mississippi. 1957 begann er mit seinem Chevrolet durch Memphis zu kreuzen und schuf mit seiner Kleinbildkamera eine detaillierte, soziale Bestandsaufnahme der Suburbs: Die Takeaway-Ausgabe eines Schnellrestaurants mit Ketchup-Flasche und Salzstreuer war für ihn Motiv, wie auch schlecht verlegte Kabelstränge an einer blutroten Decke in einem schäbigen Hotel, abgeblätterte Straßenschilder oder das rostige Kinderfahrrad auf einem verwaisten Platz vor den weißen Einheitsvillen der Südstaaten. Eggleston ließ bei seinen fotografischen Alltagsstudien nichts aus – auch nicht den alten, einsamen Mann, der wie zum Beweis seiner noch vorhandenen Stärke einen Colt hochhält, obwohl unter dem Bett bereits der Nachttopf wartet. Eggleston spielt mit den

»MEMPHIS« *1969-70*

»MEMPHIS« *1969-71*

»UNTITLED« *1965-68 and 1972-74, from Los Alamos*

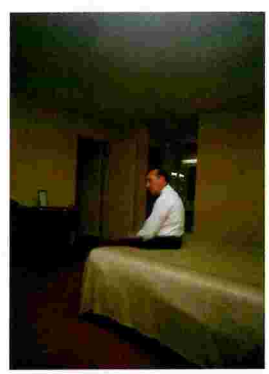


»MORTON, MISSISSIPPI« *1969-70*

Oberflächen dieser sozialen Räume ebenso wie mit dem verborgenen Unheil, das stets zugegen ist. Seine Vorstädte von Memphis sind so adrett anzuschauen wie die Kleinstadt Lamberton, Schauplatz von David Lynchs »Blue Velvet«. Lynch und Eggleston sind seit Jahrzehnten befreundet; der Filmregisseur wird nicht müde, den Einfluss Egglestons auf sein filmisches Werk hervorzuheben. Auch Lynch reizt die brüchige ›Normalität‹ der Südstaaten, wo der amerikanische Traum von den unbegrenzten Möglichkeiten nur für eine weiße Oberschicht Realität wurde – und für den afroamerikanischen Teil der Bevölkerung nur in seiner Billigversion zu haben ist, als Karriere vom Tellerwäscher zum Daymanager in der Shoppingmall.

Anfang der Siebziger hatte Eggleston genug grellbunte Fotos von Memphis und seinen Bewohnern gemacht. Er reiste nach New York und besuchte im Museum of Modern Art den Direktor des Department of Photography, John Szarkowski. Im MoMA vorzusprechen war für Fotografen damals noch keine große Sache, da diese noch nicht so zahlreich in den musealen Institutionen vertreten waren wie heute. Aus dem Kontakt zu Szarkowski, der die Dimension der Neuerungen in Egglestons Fotografie sogleich begriff, ergab sich 1976 eine große Ausstellung mit dem Titel »Photographs by William Eggleston« im MoMA, die im Nachhinein ein folgenschweres Ereignis in der Geschichte der Fotografie darstellt. Von der lokalen Presse wurde das Ereignis zunächst verkannt und gleich zweifach negativ bewertet. Man kritisierte Eggleston einerseits für seine angeblich banale, antiurbane Motivwahl, andererseits für seine exzessive Verwendung von Farbe. Die Farbfotografie war bis zum Ende der sechziger Jahre eine Domäne des Magazinjournalismus à la LIFE oder People. Farbe kam selbst in den frühen Siebzigern vor allem in der Werbung zur Anwendung, in der Mode und natürlich in den Reportagen aus Vietnam, wo es richtig blutig zuging: Mit ihr ließ sich die Realität des schmutzigen Krieges bestens in die amerikanischen Haushalte transportieren. Aber mit Kunst hatte Farbfotografie nichts zu tun.

Amerikanische Kunstfotografie hatte Anfang der Siebziger schwarzweiß zu sein und höchstens so dramatisch wie die eingefrorenen Landschaftspanoramen der Rocky Mountains, wie man sie von Ansel Adams oder Frank Weston kennt. Deren Fotografien waren handwerklich brillant, aber ebenso realitätsfern wie Bleistiftzeichnungen auf Papier. Eggleston hingegen polarisierte mit seiner Ausstellung im MoMA, wurde über Nacht zum zugleich beliebtesten und verhasstesten Fotokünstler der USA. Seine Studien über den Alltag in Memphis wurden bald nach der Ausstellung mit der rasanten, nur vermeintlich ›zufälligen‹ Technik der ›Snapshots‹ verglichen. Schließlich hatten Egglestons Farborgien keine zentralen Fluchtpunkte. Zudem brach der Fotograf auch mit einem weiteren ehernen Gesetz seiner Zeit, wonach das Motiv in der Fotografie durch starke Kontraste und gezielt gesetztes Licht deutlich abstrahiert zu sein hatte. Eggleston hingegen pflegte die Räume seiner Fotoarbeiten gleichbleibend auszuleuchten. Dennoch sind Egglestons Studien durchkomponiert, wie es die Früchte-Arrangements in den Stillleben der holländischen Meister aus dem 17. Jahrhundert waren. Der ›Snapshot‹-Stil war von Zeitgenossen Egglestons



»HUNTSVILLE, ALABAMA« *1971*

BEI EGGLESTON BLICKT EINEN DAS ELEND NIE DIREKT AN – ES BRODELT VIELMEHR UNTER DER OBERFLÄCHE

wie Gary Winogrand oder Joel Meyerowitz geprägt und als ›New York Street Photography‹ etikettiert worden. Charakteristikum dieser Fotografie war es, dass der Fotograf mitunter stundenlang an einem Ort verharrte, um auf jenen einen Moment zu warten, in dem sich vor der Kamera das richtige Bild entfaltete, vermeintlich wie von selbst. Auch der pseudo-dokumentarische ›Snapshot‹-Stil war geprägt von scharfen Schwarzweiß-Kontrasten und zudem oft begleitet von dem moralischen Anspruch, im Bild gleich eine soziale Anklage mitzuliefern. Eine behauptete ›Authentizität‹ wurde so zur Zwangsjacke. Wie stark sich Eggleston von diesen Fotografen unterschied, zeigt die Ausarbeitung des Themas der Rassentrennung in der Fotografie seiner Zeitgenossen. Diane Arbus' Foto »Young man and his pregnant wife in Washington Square Park« von 1965 beispielsweise zeigt einen Schwarzen und eine Weiße. Der Betrachter kann sich gut ausmalen, was für eine Hölle es für das Paar gewesen sein muss, sich in den Zeiten der Rassentrennung in der Öffentlichkeit zu zeigen. Bei Eggleston hingegen hat man nie den Eindruck, dass einen das Elend direkt anblickt, dafür brodelt es unter der Oberfläche seiner Suburbs umso gewaltiger. Eggleston brillierte immer dann, wenn er seinen Blick auf schier unauflösbare soziale und historische Barrieren senkte, ohne dabei den aufklärerischen Gestus seiner Zeitgenossen der ›New York Street Photography‹ zu beanspruchen. Die Rassentrennung verarbeitete er vielmehr als subtiles Panorama der US-Südstaatenkultur. In seiner Arbeit »Sumner, Mississippi, Cassidy Bayou in Background« von 1970 stehen zwei Männer neben einer Limousine im Park. Beide haben leger die Hände in die Hosentaschen gesteckt. Doch es besteht kein Zweifel daran, dass der Weiße im dunklen Anzug der Herr ist und der Schwarze im hellen Livrée auf ewig sein Chauffeur bleiben wird. Diese Fotografie strahlt eine lässige und deswegen hoch merkwürdige Verbundenheit zwischen den beiden ungleichen Männern aus und ist wie ein Nachhall einer längst vergangenen Zeit lesbar. Jener Zeit nach dem Bürgerkrieg nämlich, als die ehemaligen Sklaven nach wie vor in Abhängigkeit von der weißen Oberschicht lebten, obwohl sie offiziell als ›frei‹ galten, und die Zeit, in der die einsetzende Industrialisierung die Situation der ehemaligen Sklaven eher noch verschlimmerte, weil sie Arbeitslose auf den Plantagen produzierte.

William Eggleston, Spross einer uralten Dynastie von Plantagenbesitzern, mit einer klassetypischen Vorliebe für Whiskey und Handfeuerwaffen, der neben dem Blues auch Johann Sebastian Bach liebt und vorzüglich Klavier spielt, kultivierte als Ausdruck seiner privilegierten Herkunft bis zum Exzess einen persönlichen Habitus, in dem immer auch das diskrete Misstrauen der Südstaaten-Bourgeoisie gegenüber ihren ehemaligen Untertanen durchzuschimmern scheint: Bereits während der sechziger Jahre, noch zur Zeit der Civil Rights Bewegung, als noch der absurdeste Hippielook Akzeptanz fand, trug Eggleston ausschließlich Anzug und Krawatte und sah inmitten des vermeintlich rebellischen Massengeschmacks der Nonkonformität formvollendet konventionell aus. Er ist ein wahrer Dandy des Südens.

»William Eggleston: Democratic Camera – Fotografie und Video 1961–2008« *Haus der Kunst, Prinzregentenstraße 1, 80538 München, www.hausderkunst.de, bis 17. Mai 2009*

»William Eggleston: Democratic Camera – Photographs and Video 1961–2008« *Hrsg. Elisabeth Sussmann und Thomas Weski, 320 S. mit 227 Farbbildern, Englisch (Yale University Press)*

X-GIRL

SENSATIONELLE KORREKTUREN DER EIGENEN GESCHICHTE

Kim Gordon / Sonic Youth

Das Plattencover als Readymade, der Vertrag beim Major Label als eines mehrerer parallel verfolgter Projekte: Sonic Youth sind das prominenteste Beispiel einer Rockband, die, aus dem Kunstkontext kommend, für absolute Freiheit im Umgang mit den Disziplinen eintritt. Der Grenzüberschreitungs-Gestus des Crossovers liegt ihnen dabei genauso fern wie Artrock-Klischees. Ein Interview mit Kim Gordon anlässlich der Ausstellung »Sonic Youth etc.: Sensational Fix«, die erstmals den umfassenden Kosmos der New Yorker Band sowie ihr künstlerisches Umfeld abbildet. Derzeit ist sie in der Düsseldorfer Kunsthalle zu sehen.

TEXT: MAX DAX UND JAN KEDVES **ALLE BILDER:** VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER KÖNIG

Kim Gordon, der Katalog zur Sonic-Youth-Ausstellung »Sensational Fix« in Düsseldorf ist stolze 720 Seiten dick. Does size matter?

Ganz ehrlich: Ich habe den Katalog noch gar nicht gesehen. Unser Kurator Roland Groenenbaum hat ihn gemacht, er wurde offenbar dicker und dicker, bis er seine endgültige Schwere bekam.

Im Vorwort des Katalogs heißt es: »Die Absicht der Ausstellung ist es, die Auseinandersetzungen offenzulegen, für die Sonic Youths künstlerische Aktivitäten im Kern stehen.« Das sagt natürlich alles, und zugleich sagt es gar nichts. Oder?

Das ist Kunstjargon! Ich möchte in der Sprache der Rockmusik anfügen: Sonic Youth waren schon immer schwer kategorisierbar. Sonic Youth haben sich von Anfang an im Kunstkontext New Yorks bewegt. Wichtig ist mir allerdings klarzustellen, dass wir nie eine Artrock-Band waren wie Roxy Music oder Blur – also Bands, die sich auf der Kunstakademie kennengelernt haben und dort beschlossen, Musik zu machen. Bei uns war es anders: Wir alle lebten Anfang der Achtziger in Manhattan und bewegten uns in der Kunstszene. Ein wichtiger Unterschied.

Aber was will uns das Vorwort sagen?

Ganz simpel: Sonic Youth waren nie einfach nur eine Punk- oder Rockband. Wir alle interessierten uns für Kunst, wir jobbten in Galerien, besuchten teilweise auch Kunstschulen. Viele unserer gemeinsamen Freunde waren Künstler, wir hingen zusammen ab, besuchten gemeinsam Eröffnungen, tranken zusammen, empfanden uns als kollaborativen Nährboden für unsere Ideen. Schwierig wird es eigentlich immer erst dann, wenn Leute von außerhalb versuchen, etwas zu kategorisieren, das sie nur vom Hören-

sagen kennen, weil sie selbst nicht dabei gewesen sind. Das ist der Moment, an dem für gewöhnlich die Ungenauigkeiten und die Klischees Einzug halten. Unsere Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf verfolgt die Absicht, all die Querverbindungen und -verstrebungen offenzulegen, die den Kosmos Sonic Youth im Umfeld der Kunst durchziehen.

Eine der Besonderheiten der Manhattaner Kunst- und Musikszene Ende der Siebziger war, dass Künstler und Musiker oft das Gleiche suchten: Erfolg in der Subkultur.

Genau. Wir bewegten uns ja nicht ausschließlich in der Welt der Galerien. Regelmäßig gingen wir auch ins CBGB's, wo wir Bands wie DNA sahen. Arto Lindsay gehört zu den Personen, die uns vorlebten, dass Rockmusik anders klingen darf, weder Hippietum noch Virtuosentum propagieren muss. Ich persönlich habe damals in den Galerien von Larry Gagosian und Annina Nosei gejobbt. Ich erlebte an diesen Orten, wie es ab einem gewissen Punkt nur noch darum ging, Kunst kommerziell zu vermarkten. Das empfand ich als ziemlich abturnend. Bands wie DNA, Malaria! aus Berlin oder Glenn Brancas Band The Static hingegen schienen jegliche Marktdiktate zu ignorieren. Sie standen für totale Freiheit. Und totale Freiheit heißt eben auch, dass es erlaubt ist, Musik zu machen, die nicht perfekt sein muss – nicht ›perfekt‹ in dem Sinne, wie einem Schallplattenveröffentlichungen zuvor immer das Gefühl gegeben hatten, dass Musik irgendwie ›perfekt‹ zu klingen hat.

Musik zu machen war für Sie, die ursprünglich eine Karriere in der Kunst angestrebt hatten, eine naheliegende Entscheidung?

Absolut.

Heute erleben wir das genaue Gegenteil: Immer mehr Musiker steigen quer in die Kunstszene ein, versuchen eine zweite Karriere als Künstler.

Das mag stimmen, aber ich kenne mindestens ebenso viele Künstler, die nebenbei eine Band gründen – vielleicht, weil sie die Richtigkeit der Positionen, die sie als Künstler vertreten, in einem anderen Feld überprüfen wollen? Es geht immer um die Ausweitung des eigenen Wirkungsradius. Den Wenigsten geht es darum, das eine gegen das andere einzutauschen!

In der letzten Spex-Ausgabe sprachen wir mit Jutta Koether, welche die Achtziger als eine Dekade beschrieb, die es den Protagonisten erlaubte, sich nicht auf eine Profession festlegen zu müssen, parallel in verschiedenen Bereichen zu arbeiten – als Künstler, Filmemacher, Musiker, Autor, als Theoretiker.

Das ist richtig beobachtet. Sehr prägend für mich war in dieser Hinsicht meine Bekanntschaft mit Dan Graham. Er arbeitete zugleich als Kritiker, Kulturtheoretiker, Fotograf, Architekt, er hatte sogar eine Galerie. Kunst ist einer von vielen Aspekten seines Schaffens. Dan war es, der mich ermutigte, für ein Ausstellungsprojekt in einer All-Girl-Band mitzuspielen, unter anderem zusammen mit Christine Hahn, die dann auch bei Malaria! spielte. Wir nannten uns CKM – das war meine erste Band. Ich erinnere mich noch genau, wie mich vor allem Studenten, weniger die Lehrer, an meiner Kunsthochschule schräg anschauten, als ich ankündigte, neben der Kunst auch Musik, Tanz und andere Dinge verfolgen zu wollen. Interessanterweise versuchten dieselben Studenten in ihren eigenen Ausstellungen, Kunst, Musik und Performance punktuell zu verdichten. Damit scheiterten sie aber grandios: Stets litten alle Disziplinen darunter, dass keinem Aspekt die nötige Aufmerksamkeit zuteilwurde.

Als Andy Warhol damit begann, sich selbst als Kunstmarke zu positionieren, war er sich nicht notwendigerweise der Konsequenzen bewusst, die sein Handeln haben würde

Kurz: Sie hatten begriffen, dass man sehr wohl interdisziplinär arbeiten durfte, aber trotzdem jeder Disziplin gerecht werden musste?

Sozusagen. Die Fokussierung auf das jeweils anstehende Projekt ermöglichte es uns als Sonic Youth 1990 schließlich, einen Vertrag bei Geffen Records, einem internationalen Major Label, zu unterschreiben. Das wäre sicherlich niemals geschehen, hätten wir lediglich unsere jeweiligen Kunstausstellungen mit einem wie auch immer gearteten Musikprogramm abgerundet. Gleichzeitig eilte uns aus den Achtzigern der Ruf voraus, niemals in kommerziellen Kategorien zu denken. Dass wir bei Geffen veröffentlichen durften und mit einem Mal wie ein großer Rock-Act vermarktet wurden, ist wohl auf das Kalkül des Labels zurückzuführen, dass sich unsere Musik trotzdem kommerziell vermarkten ließe. In gewisser Hinsicht blieben wir dann aber immer hinter den kommerziellen Erwartungen zurück – was wohl die besondere Ironie der Angelegenheit unterstreicht.

Ist es etwa abzulehnen, als Künstler auch kommerziell zu funktionieren?

Ganz und gar nicht. Aber nicht jedem ist es gleich wichtig. Kommerziell zu funktionieren heißt beispielsweise auch, viele Interviews geben zu müssen.

Madonna gibt kaum Interviews.

Aber Madonna verbringt Wochen und Monate damit, für ihre jeweils neue Kampagne Images zu entwerfen, die weltweit verstanden werden. Sie tut dies aus Ehrgeiz: Sie will, dass sie in Berlin, New York, Tokio und in Timbuktu lesbar ist. Sie sieht sich als Marke, als Branding. Ich denke eher an Neil Young: Er gibt sich gar keine Mühe, gibt keine Interviews und ist trotzdem ein Weltstar.

Bedeutet Branding die Unmöglichkeit von künstlerischem Experiment? Können Marken sozusagen gar nicht scheitern?

Nicht unbedingt. Als Andy Warhol damit begann, sich als Künstlermarke zu positionieren, war er sich nicht notwendigerweise der Konsequenzen bewusst, die sein Handeln haben würde. Ich glaube ja, dass er eine Ausweitung der Kampfzone suchte, weil er irgendwann gelangweilt war von der Malerei. Er begann künstlerisch zu experimentieren, wurde zum Paten von The Velvet Underground, begann das Interview Magazine herauszugeben, drehte Filme... Ich würde daher nicht unbedingt sagen, dass ein mutiges, selbstbewusstes Experiment und eine kommerzielle Verwertung desselben sich automatisch ausschließen müssen.

Interessant, dass Sie Warhol anführen. Im Kontext von Sonic Youth fielen bisher eher Namen wie Richard Prince, Dan Graham, Raymond Pettibon, Isa Genzken, Jeff Wall, Mike Kelley – alles Künstler, die heute noch aktiv sind.

Warhol war ein großer Einfluss für uns alle! Der absoluten Selbstverständlichkeit, mit der er wie bei The Velvet Underground Musik und Kunst zusammendachte, wohnte eine Sprengkraft inne, die es nachfolgenden Generationen wie der unsrigen ermöglichte, es ihm nachzutun – auf unsere ganz eigene Art und Weise natürlich.

Ohne Andy Warhol also möglicherweise keine Sonic Youth?

In gewisser Hinsicht, ja.

Die Düsseldorfer Ausstellung, in der auch viele Arbeiten der eben genannten Künstler

SONIC YOUTH
PEPPERMINT LOUNGE - FRIDAY 15
SONIC LOVE
Madonna & Sean in love huddle
This is the first picture of show biz' newest hot couple, singer Madonna ("Like a Virgin") and actor Sean Penn ("The Falcon and the Snowman"). The two were caught in this intimate moment last night at the Private Eyes night spot on West 21st Street. Sean was once an item with actresses Elizabeth McGovern and Susan Sarandon and Madonna is an ex of disco disc jockey Jellybean.

ausgestellt werden, ist »Sonic Youth etc.: Sensational Fix« betitelt. Sonic Youth definieren sich mit dem ›etc.‹ als Kunstmarke, als Überbegriff – oder etwa nicht?

Ich möchte das nicht überbewerten. Das ›etc.‹ ist sicherlich sehr wichtig in dem Sinne, dass wir damit klarstellen, dass es nicht nur um uns, sondern um unser gesamtes Umfeld geht. Gemäß einer Museumslogik benötigt eine Ausstellung natürlich einen Titel – und der rote Faden der Schau sind nun mal Sonic Youth.

...die wiederum ihre Plattencover stets als Billboards oder Ausstellungsflächen für Kunst genutzt haben. Das Cover von »Daydream Nation« ziert ein Gemälde von Gerhard Richter. »A Thousand Leaves« schmückt eine Arbeit von Marnie Weber – die Liste der Et ceteras könnte fast endlos fortgesetzt werden.

Wir haben unsere Schallplattencover nie als Ausstellungsflächen angesehen, eher als Readymades. Gerhard Richters Kerze hatte auf unserer Vinylhülle fast genau dieselbe Größe wie die Kerze im Originalbild. Seit es CDs gibt – und noch schlimmer ist es natürlich, seitdem es Downloads gibt –, ist unser Konzept der Readymades allerdings hinfällig. Das Konzept brachte ja auch allerhand unterhaltsame Missverständnisse mit sich: In Russland zum Beispiel wurde »Daydream Nation« nicht mit Richters Kerze auf dem Cover veröffentlicht, stattdessen zierte die Fotografie irgendeiner anderen Kerze die Hülle. Eine ähnliche Absurdität gab es auf dem gepressten Vinyl: Auf der A-Seite fand sich irgendeine Schallplattenseite von Tom Waits, auf der B-Seite waren ein paar Songs von »Daydream Nation« enthalten.

Die armen Russen!

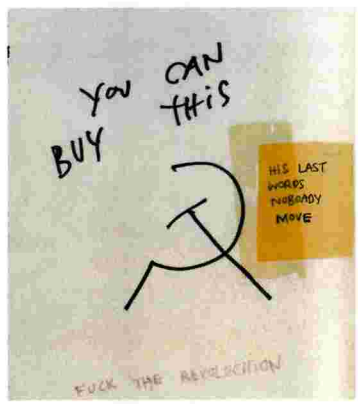
Ich bin mir gar nicht sicher, ob dieser Unfall in der Geschichte von Sonic Youth in der Ausstellung dokumentiert ist. Das Schöne ist ja: Man kann es überprüfen, indem man die Ausstellung besucht.

Was genau bedeutet eigentlich der Titel der Ausstellung, »Sensational Fix«? Ist ›Fix‹ nicht ein Slang-Ausdruck für einen Schuss Heroin?

Auch. Es sind verschiedene Lesarten möglich. ›To fix‹ kann auch bedeuten, dass man eine Lesart korrigiert. Eine Geschichte etwa, von mir aus die Geschichte von Sonic Youth. Ein ›fix‹ bezeichnet zudem eine unmittelbare Befriedigung von Bedürfnissen. Musik kann ein ›fix‹ sein, in dem Sinne, dass Musik ohne Umwege Hochgefühle auslösen kann. Das ist aber nur meine persönliche Sichtweise.

In Düsseldorf wird es auch ein Zelt geben, in dem unter Publikumsbeteiligung Neues entstehen kann. »Reverse Karaoke« nennt sich eine Arbeit, die Sie gemeinsam mit Jutta Koether erdacht haben: Zu einer feststehenden Gesangsspur, die Sie eingesungen haben, können Besucher der Ausstellung selbst Musik improvisieren.

Ich mochte schon immer Orte, an denen aus ihrem Kontext herausgelöste Stimmen zu hören sind. Von der South London Gallery sind Jutta und ich vor ein paar Jahren gefragt worden, eine Arbeit zu einer Gruppenausstellung mit dem Titel »Her Noise« beizutragen, in der avantgardistische Frauenstimmen zu Wort kommen sollten. Es gab dort einen sehr großen Ausstellungsraum. Wir überlegten uns also, in diesen Raum ein Zelt und in diesem verschiedene Instrumente aufzubauen.



Damien Hirst steht mit seiner Strategie der Profitmaximierung für das Gegenteil von Sonic Youth

Was passierte? Haben die Besucher tatsächlich von der Möglichkeit Gebrauch gemacht und zu Ihrem Acapella Musik eingespielt?

Und wie! Wir haben über 1.000 CD-Rs von Leuten, die sich im »Reverse Karaoke«-Zelt ausprobiert haben. Der Deal war: Eine CD-R für uns und eine für sie. Bedingung war auch, dass sie jeweils auch ein Plattencover gestalten musten. Besucher unterschiedlichsten Alters haben auf der Ausstellung spontan Bands nur für diesen einen Moment gegründet. Es war für alle Beteiligten sehr unterhaltsam. Es war ein fruchtbares Experiment.

Kann man sagen, dass der Siegeszug von Karaoke eine Art Wendepunkt der Popkultur markiert? Joseph Beuys' berühmter Ausspruch, dass jeder Mensch ein Künstler sei, wurde mit Karaoke gewisserweise ad absurdum geführt – oder wie sehen Sie es?

Ich sehe es überhaupt nicht so pessimistisch. Ich weiß noch, wie begeistert ich von Karaoke war, als diese Erfindung von Japan nach Amerika schwappte: Mit Freundinnen ging ich öfters in dieses Kaufhaus in Manhattan, dort gab es Karaoke-Kabinen, in denen man auch ein eigenes Video aufnehmen konnte. Ständig nahmen wir Songs auf und bezahlten gerne zwanzig Dollar dafür, dass wir beim Verlassen der Kabine unser eigenes Video in der Hand hielten. Unser Ciccone-Youth-Video zu »Addicted to Love« war 1988 ganz klar beeinflusst von dieser Karaoke-Erfahrung.

Hätte Andy Warhol Karaoke geliebt?

Mit Sicherheit. Karaoke ist seriell, es ist Pop, es ist schnell und bunt, und es gibt dir das Gefühl, ein Star zu sein.

Seit einigen Jahren ist zu beobachten, dass Künstler sich zunehmend wie Rockstars oder Filmstars vermarkten. Erkennen Sie darin einen Trend?

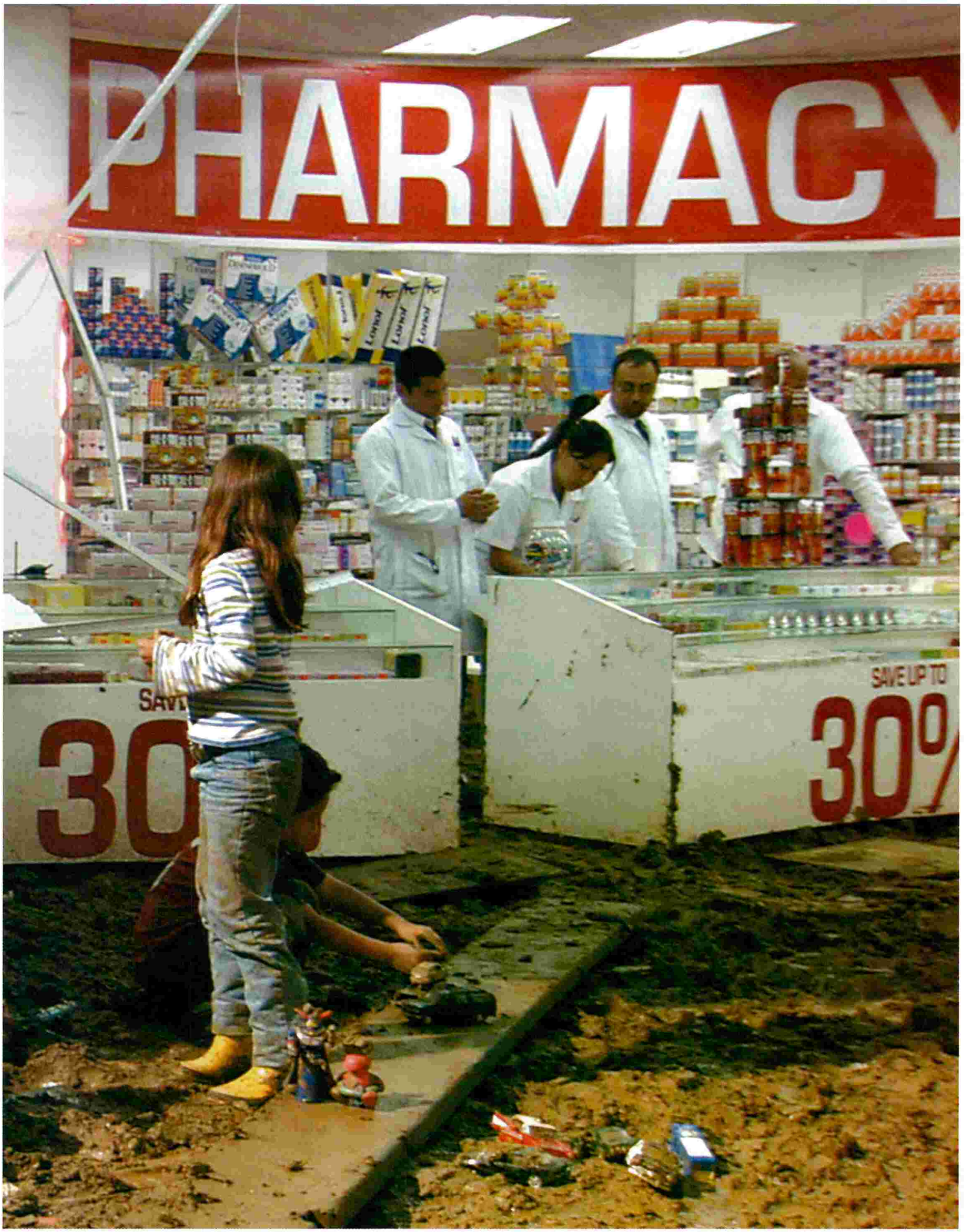
Nicht erst seit ein paar Jahren: Ich denke, all das begann in den Achtzigern. Sicherlich spricht die Kunst heute mehr Menschen an als früher. Aber unterm Strich haben wir heute ähnlich wie im Musikbereich Mainstream-Künstler, Underground-Künstler, Künstlerkollektive und Künstler-Superstars. Es gibt Künstler, die der Kunstwelt mit ihren Arbeiten viel zurückgeben, indem sie neues Terrain sondieren und Auseinandersetzungen anstoßen. Künstler wie Damien Hirst hingegen haben sich längst von der künstlerischen Arbeit entkoppelt. Hier findet meiner Meinung nach kein Austausch mehr statt, nur noch kommerzielle Positionierung. Damien Hirst ist sicherlich clever, und ich muss sagen, dass ich seinen Diamantenschädel tatsächlich sehr mag. Aber ob Hirst jetzt in Lifestyle-, Fashion- oder Kunstmagazinen verhandelt wird, spielt keine Rolle mehr. Er ist ein Geschäftsmann. Er ist so geschäftstüchtig wie Andy Warhol es heute wäre, würde er noch leben – da bin ich mir ganz sicher.

Sie sagten, Sie hätten viel von Warhol gelernt – was haben Sie von Hirst mitgenommen?

Ich fürchte: gar nichts. Damien Hirst repräsentiert mit seinen Strategien der Profitmaximierung einfach das krasse Gegenteil dessen, woran Sonic Youth interessiert sind.

»Sonic Youth etc.: Sensational Fix« *Kunsthalle Düsseldorf, Grabbeplatz 4, 40213 Düsseldorf, www.kunsthalle-duesseldorf.de, bis 10. Mai 2009*

»Sonic Youth etc.: Sensational Fix« *Ausstellungskatalog, Hrsg. Roland Groenenboom, 720 S. mit 700 farbigen Abbildungen, Englisch (Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln)*


PHARMACY
SAVE UP TO
30%

ABSURDE SZENEN AM ABGRUND DES GESPENSTISCHEN

Aernout Mik

Auf der Suche nach dem allgemeingültigen Bild ist der niederländische Künstler Aernout Mik bei breitwandig projizierten Video-Loops angekommen, die einen kalten Blick auf vertraute gesellschaftliche (Gruppen-)Situationen werfen. Ob sich Mik mit Sicherheitschecks an Flughäfen oder krisengebeutelten Börsianern auseinandersetzt – es entsteht der Sog in ein absurdes Theater, bei dem sich vor allem die Frage stellt: Was ist denn das, was sonst unter ›Wirklichkeit‹ läuft?

TEXT: KITO NEDO **ALLE BILDER:** COURTESY CARLIER / GEBAUER, BERLIN

»MIDDLEMEN« *2001*

»TOUCH, RISE AND FALL« *2008*

»RAW FOOTAGE« *2006*

Sie tun einem leid, die Protagonisten in »Touch, Rise and Fall«, der jüngsten Videoarbeit des niederländischen Videokünstlers Aernout Mik: Reisende auf einem namenlosen Flughafen, die von einer Truppe von Sicherheitsleuten einer endlosen Kontrollorgie unterzogen werden. Alle Geduld, jeder Gleichmut ist vergeblich, wieder und wieder rollt das Handgepäck durch die Durchleuchtungsmaschinen, greift das Personal mit Latexhandschuhen und den routinierten Handbewegungen von Chirurgen in Taschen und Koffer. Jeder Gegenstand wird misstrauisch inspiziert, gedreht und gewendet. Ausgiebig werden die genervten und müden Passagiere mit selbstsicherer Geste befragt und gründlich abgetastet. Der eigentliche Grund des Aufenthalts, die Flugreise, tritt in den Hintergrund. Gehen denn von diesem Terminal überhaupt Flüge ab?

Als seien sie mit ihr verschmolzen, gehen diese Sicherheitsleute ihrer Arbeit nach, und Mik zwingt sein Publikum, ihnen dabei genau zuzusehen. Selbst in den Pausen läuft die Kamera, denn auch wenn die Uniformierten nicht im Dienst sind, fallen sie nicht aus der Rolle. Im Gegenteil: Sie kriechen immer tiefer in sie hinein. Wenn es einmal nichts und niemanden abzutasten gibt, vertreiben sie sich die Zeit in einem spartanischen Pausenraum mit Bastel- und Reaktionsspielen oder unterziehen sich gegenseitigem Psycho- und Stresstraining am leeren Terminal. Bitte, so denkt man, bitte gebt ihnen endlich den Nacktscanner! Selbst im Spielzeugladen in der Flughafen-Mall kann sich das Personal nicht zurückhalten: Hier werden Plüschtiere gepresst und gebogen, als wären sie bereits an der Abfertigung aus dem Handgepäck der Reisenden gefischt worden. Wenig später sieht man die Uniformierten, wie sie tatsächlich lustvoll Spielzeug aus einem Koffer zerpflücken.

Der kalte Blick auf vertraute gesellschaftliche Situationen und ihre ins Absurde gesteigerten Entgleisungen sind das Markenzeichen des 1962 im niederländischen Groningen geborenen Künstlers, der in Amsterdam lebt und

»OSMOSIS AND EXCESS« *2005*

ARBEITEN VON MIK FUNKTIONIEREN SO, ALS SCHALTETE MAN BEIM FERNSEHEN DEN TON AB. PLÖTZLICH ENTSTEHEN MEHRDEUTIGKEITEN – UND EIN ANDERES VERSTÄNDNIS DES GESENDETEN MATERIALS WIRD MÖGLICH

arbeitet. In seinen filmischen Installationen gehen die Grobschlächtigkeit der Reportage und die Künstlichkeit der theatralischen Inszenierung neue und ästhetisch sehr überzeugende Allianzen ein. Mit kreisenden Kamerabewegungen zoomt Mik immer wieder in verschiedene Gruppenkonstellationen hinein und produziert so Bilder, die einzeln betrachtet vertraut, in ihrer Summe jedoch eher befremdlich wirken. Sichtlich desinteressiert an den geradlinigen Erzählweisen des herkömmlichen Kinos, der mitfühlenden Aufklärungsrhetorik des Dokumentarfilms, aber auch dem Do-It-Yourself-Ethos der klassischen Videokunst, montiert der Niederländer sein Material zu endlosen Loops, die in breitwandigen, tonlosen Ein- oder Mehrfachprojektionen präsentiert werden. Als Betrachter wird man trotz der Distanz schaffenden Stille der Arbeiten immer tiefer in den Sog eines absurden Theaters hineingezogen. Was machen die da? Wieso bin ich hier? Und wo habe ich das schon mal gesehen?

Dass einem das Vorgeführte so bekannt vorkommt, hängt mit dem großen Thema Miks zusammen: das Verhalten größerer

Menschengruppen und die ihnen innewohnende Korruption. Man muss nicht so weit gehen, die berühmten Hetz-, Flucht-, Verbots- und Umkehrmassen Elias Canettis anhand von Miks Videos durchzudeklinieren. Doch das, was der Literatur-Nobelpreisträger einst als das »Umschlagen der Berührungsfurcht« in größeren Menschenmengen erkannte, lässt sich bei Mik gut nachvollziehen. »Sobald man sich der Masse einmal überlassen hat, fürchtet man ihre Berührung nicht«, schrieb Canetti. »In ihrem idealen Fall sind alle gleich. Keine Verschiedenheit zählt, nicht einmal die der Geschlechter. Wer immer einen bedrängt, ist das Gleiche wie man selbst. Man spürt ihn, wie man sich selber spürt.«

Miks Schauspieler agieren so nah an der Wirklichkeit oder deren medial vermitteltem Abbild, dass man für den ersten Moment glaubt, man sähe etwa im Fall von »Touch, Rise and Fall« die Darstellung einer Flughafensituation, so wie die Macher einer Vorabendserie das Treiben am Terminal zeigen würden. Aber die Ziellosigkeit der sich wiederholenden Handlungen, die Stille und das Maß an Apathie, mit welcher sie begleitet werden, verraten bald die Künstlichkeit des Arrangements. Doch weil die Filme auf einer besonderen Vagheit beharren, sind Fragen nach den entscheidenden Unterschieden zu den ›realen‹ Bildern möglich. Was ist denn das, was sonst im Programm unter ›Wirklichkeit‹ läuft? Den Mik-Effekt kennt jeder, der beim Fernsehen den Ton abschaltet. Plötzlich entstehen Mehrdeutigkeiten – und ein anderes Verständnis des gesendeten Materials wird möglich.

Vielleicht lässt sich das, was Aernout Miks künstlerisches Vorgehen ausmacht, gut mit dem Begriff ›Dekomprimierung‹ beschreiben. Im Grunde geht es darum, der medial gängigen Verdichtung von Bewegtbildern mit verschiedenen Mitteln entgegenzuwirken: die Verlangsamung der Gesten, das Fehlen von Ton, die endlose Wiederholung. So kommen weitere Schichten von Realität zum Vorschein. In seiner Kunst, sagt Mik, wenn man ihn danach fragt, warum seine Arbeiten so wenig über eindeutig identifizierbare Begebenheiten oder Orte berichten, sei er eher auf der Suche nach einer generellen als nach einer spezifischen Qualität. Dieses Ziel verfolge er mit allen Mitteln.

In »Raw Footage« (2006) etwa, dem ersten und bislang einzigen Werk, bei dem der Künstler auf die Inszenierung von Situationen verzichtete, sieht man Szenen, die sich am Rande eines Krieges abspielen. Grundlage der Doppel-Screen-Projektion bildet nicht näher bezeichnetes Filmmaterial aus dem jugoslawischen Bürgerkrieg, das der Künstler aus den Archiven diverser Nachrichtenagenturen erhielt. All das, was dort nicht als kommerziell verwertbar gilt, findet in »Raw Footage« umso stärker Verwendung: Statt Kampfhandlungen sieht man Soldaten beim Warten, Rauchen, Essen und dabei, wie sie ihre Waffen putzen. Man sieht herrenlose, verstümmelte Haustiere, die durch Straßen irren, oder bewaffnete Zoowärter, die ein Bärengehege bewachen. Die ›heißen‹ Actionbilder des Krieges zeigt Mik dem Betrachter nicht, doch das macht es nicht einfacher, auf diese Weise dem gespenstischen Wahnsinn beizuwohnen, den die militärische Gewalt mit sich bringt. »Ich habe nicht versucht herauszufinden, wer in diesem Krieg wer gewesen ist«, erklärt Mik. »Ich war stattdessen daran interessiert, eine unspezifische Dimension zu erreichen, etwas Allgemeingültiges aus dem Material herauszufiltern.«

Ein Mal schon war Mik bei der Suche nach einem ›allgemeingültigen Bild‹ sehr erfolgreich. Mit dem 2001 entstandenen Börsencrash-Video »Middlemen« schuf er eine starke visuelle Chiffre für die finanzwirtschaftlichen Zusammenbrüche, die den globalisierten Kapitalismus in kürzer werdenden Intervallen heimsuchen. Der Film zeigt eine Gruppe von erschöpften und frustrierten Börsenmaklern, die auf einem von losen Papieren übersäten, terrassenförmig angelegten Börsenparkett herumlaufen, sitzen oder liegen und immer wieder apathisch auf eine für den Betrachter nicht sichtbare Anzeigentafel starren. »Middlemen«, sagt Mik, sei eigentlich kurz vor den Anschlägen vom 11. September 2001 entstanden, doch in der Diskussion sei immer wieder ein Bezug auf die Ereignisse von New York und Washington und die damit verbundenen Kurseinbrüche an den Aktienmärkten hergestellt worden. Seit seiner Entstehung lädt sich das Werk immer wieder mit neuer Aktualität auf und steht sogar für die Katastrophen, die noch nicht stattgefunden haben. Das meinte jedenfalls der französische Philosoph Paul Virilio, als er 2003 für die Pariser Fondation Cartier eine Ausstellung mit Kunst zur kommenden Katastrophe einrichtete und »Middlemen« dort präsentierte. Virilio hatte Recht: Auch die Kuratoren des New Yorker Museum of Modern Art, die Aernout Mik im Mai eine kleine Retrospektive widmen, werden nicht auf das Tableau vivant mit den traumatisierten Finanzhändlern verzichten. Es passt zu gut in die Gegenwart.

Aernout Mik *Galerie Carlier / Gebauer, Markgrafenstraße 67, 10969 Berlin, www.carliergebauer.com, noch bis 21. Februar*

Aernout Mik *Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, New York, NY 10019-5497, www.moma.org, 6. Mai – 27. Juli*

FELDE
PLATTEN SPIELER
THOMAS MEINECKE & JENS FRIEBE SPRECHEN ÜBER MUSIK & PLATTEN-COVER
26. MÄRZ / 20 UHR / HAU 2
HALLESCHES UFER 32 / BERLIN
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
T. 030 - 259004 27
Artist Films and Films on Art
Image
ORANIENBURGER STRASSE 18
10178 BERLIN
P. +49.30.3088.197.00
INFO@IMAGEMOVEMENT.DE
Movemen
PICTOPIA
FESTIVAL NEUER FIGURENWELTEN
19. März – 3. Mai 2009 | Berlin
Ausstellungen, Filme, Konferenz, Performances, Workshops
HAUS DER KULTUREN DER WELT
John-Foster-Dulles-Allee 1
10557 Berlin
T. 030 – 39 78 71 75
www.hkw.de
VIDEODROM SHOP
VIDEODROM SHOP
ORANIENSTRASSE 195
10999 BERLIN-KREUZBERG
WWW.VIDEODROM.COM
FON 030 612 87 223
DVDS, POSTER, BÜCHER
MORE OUTPUT 2009:
1st Floor: EuropaCenter am Kottbusser Tor
2nd Floor: WestGermany –
Büro für postpostmoderne Kommunikation
www.google.com

DREI FILME UND EIN SCHINKEN

Ingmar Bergman

Mit einem schweren Buch über den schwedischen Modernisten und Filmregisseur Ingmar Bergman lässt Verleger Benedikt Taschen den Kaffeetisch erzittern. Als filmischer Solitär ›erfand‹ Bergman in den Fünfzigern und Sechzigern quasi im Alleingang die Filmnation Schweden und schuf einen Werkzyklus von psychologischer Präzision. Nicht zuletzt deshalb wurde Bergman 1997 auf den Filmfestspielen von Cannes als »bester Filmregisseur aller Zeiten« geehrt – die Jury setzte sich aus Regisseuren aller Länder zusammen. Für Spex beschreibt Klaus Theweleit das opulente Buch sowie Bergmans Schlüsselfilme »Das Schweigen«, »Das siebente Siegel« und »Wilde Erdbeeren«.

TEXT: KLAUS THEWELEIT **ALLE BILDER:** AUS DEM BUCH »THE INGMAR BERGMAN ARCHIVES« / TASCHEN VERLAG

I.

Bewegter Wolkenhimmel in Schwarzweiß. Ein schwarzer Vogel da oben. Adler oder Geier. Eine Hollywood-Musik dröhnt herab. Eine Stimme aus dem Off deklamiert Historisches, ein Bibelzitat. Zwei Reiter kommen ins Bild, im kargen Gelände – trügen die Männer nicht Rüstungen, würde man sagen: So fangen düstere Western an. Und der Eindruck täuscht nicht. »Das siebente Siegel« von Ingmar Bergman, 1957 in den Kinos, ›ist‹ ein Western, beziehungsweise, als Kategorie noch nicht benannt, ein ›Northern‹ (lang bevor es ›Eastern‹ gibt). Ein North-Western aus Schweden, ein schwarzer Western, ein Film noir. Mit Besonderheiten: ›Das Duell‹ wird nicht ausgetragen mit Colt oder Schwert, der Showdown findet am Schachbrett statt. Der Gegner des Ritters ist kein gewöhnlicher Schachspieler, es ist der Unfehlbare selbst: der Tod, dem der Ritter Antonius Block (gespielt von Max von Sydow) mit dem Vorschlag zum Schachspiel eine kurze Frist abringt, um seine Frau zu sehen, um sein Anwesen ein letztes Mal betreten zu dürfen. Antonius kehrt zurück von einem (sinnlosen) Kreuzzug, er war zehn Jahre lang weg. Die Pest zieht durch Schweden. Sie wird alle dahinraffen. »Ich gehe schon lange an deiner Seite«, sagt der Tod. »Das weiß ich«, sagt der Ritter. Und ›bekommt‹ die Schonfrist für die Dauer des Spiels. Der Tod spielt die schwarzen Figuren, was sonst – »Ich liebe Schwarz!« Und niemand kann ihn sehen, außer dem Ritter und, ja: Da ist noch jemand, der es kann.

Auch dies ist wie im Western: Eine Schauspielertruppe zieht durch die Gegend, im Planwagen, wie bei John Ford in »Red River«. Die junge Frau hat ein Baby, Mikal, wie der heilige Michael, sie selbst hat einen Namen, der wie Maria klingt, und ihr Mann heißt Jost. »Ja klar, Maria und Josef«, sagt Bergman in einem Interview. Diese beiden und ihr Kind

sind ›die Unschuld‹ selbst. Eines Morgens hat Jost eine Vision von der Jungfrau Maria. Natürlich glaubt ihm niemand, nicht einmal seine Mia, aber ›wir im Kino‹ haben es gesehen. Wir wissen: Er lügt nicht, er sieht auch den Tod mit dem Ritter Schach spielen. Allein diese drei, ›die Unschuld der Kunst‹, der wirklichen Kunst, werden der Pest entkommen.

Wir sind aber, seiner religiösen Oberfläche zum Trotz, nicht im Bibelfilm, wir sind in einem Roadmovie, in einem Western à la Anthony Mann. In einem Western à la John Ford. Der Ritter und sein Knappe sind eher Victor Mature und Henry Fonda in »Faustrecht der Prärie« als Richard Löwenherz und Page auf dem Weg von Palästina back to Old England. Bei Bergman singt der Diener des Ritters, der Knappe Jöns, grimmige Balladenstrophen zur Lage der Welt – wie der Sänger zu Pferd in Fritz Langs Western »Engel der Gejagten« von 1937 (mit Marlene Dietrich und Mel Ferrer) oder später, nach »Das siebente Siegel«, wie James Caan als Alan Bourdillon Traherne in Howard Hawks' »El Dorado«. Der Knappe Jöns ist verstrickt in lauter kleine Duelle, in welchen er die Ehre der Hilflosen verteidigt. Er rettet ein junges Mädchen vor dem Zugriff eines Vergewaltigers, des Priesterschülers, der in »Das siebente Siegel« ›den Bösen‹, den ›Bad Guy‹ abgeben muss. Es gibt Ringkämpfe in Pferdeställen, Übernachtungen auf Heuböden, es gibt die typischen Kneipenszenen, nur dass der Western-Saloon hier nicht Saloon heißt, sondern Schänke; und es gibt Kinoanlehnungen zuhauf. Theodor Dreyers »Die Passion der Jeanne d'Arc« wird zitiert, manchmal blitzt Eisenstein kurz auf. Immer führt das, was man sieht, den Zuschauer in Richtung ›anderes Kino‹ – und eben nicht zur ›religiösen Existenzphilosophie‹, als deren Ausdruck der Film von der Kritik jener Jahre gesehen wurde. Oder krasser ausgedrückt: nicht ›gesehen‹ wurde, sondern verbucht.

All dies sehe ich heute, beim erneuten Betrachten, als Gründe dafür, warum ich »Das siebente Siegel« im Jahr 1962 auf Anhieb so mochte: Ich habe wohl den Western in ihm erkannt, das Kino-Zuckerstück, das er ist, ohne dass ich es auf Anhieb bewusst bemerkt hätte – und all das ist kein Zufall. Es ist vielmehr ein ›Fall‹. Der ›Fall Bergman‹ bestand/besteht darin, dass er mit Filmen wie »Das siebente Siegel« oder auch dem Nachfolger »Wilde Erdbeeren« aufs Kino bezogene ›Autorenfilme‹ machte, bevor es diesen Begriff überhaupt gab. Also bevor die Autoren der französischen Nouvelle Vague das Filmemachen neu definierten als Arbeit von Leuten, die ›nach‹ den großen Kinoerfindern kamen, ›nach‹ Eisenstein, Gance, Renoir, Rossellini, Hawks, Hitchcock und all den anderen Meistern. Godard, Truffaut, Rivette und Kollegen empfanden sich als Epigonen, als Nachahmer der großen Alten; als ›neu‹ nur gegenüber verkrusteten Studioproduktionen des französischen Unterhaltungskinos, das sich für ›Kunst‹ halten wollte.

So revolutionierten sie das Filmemachen in Frankreich unter anderem durch das Filmen im Freien, außerhalb der Studios. Und was tut

Bergman erfand mit Filmen wie »Das siebente Siegel« aufs Kino bezogene Autorenfilme, bevor es diesen Begriff überhaupt gab

Bergman in Schweden fünf bis zehn Jahre vor ihnen? Er verbringt die Vorproduktion mit dem Aussuchen geeigneter Drehorte; ›Licht aus Schweden‹ könnten seine Filme dieser Jahre ebenso gut überschrieben sein wie Frieda Grafe die Filme von Fritz Lang oder Ernst Lubitsch mit ›Licht aus Berlin‹ bezeichnete.

Wo aber hatte Bergman sein ›Kinoauge‹, seine Kinosicherheiten her? Zum einen von den italienischen Neorealisten, von Rossellini und Visconti, auch vom frühen Fellini: »La Strada – Das Lied der Straße« hatte Bergman kurz nach dessen Erscheinen 1954 gesehen. Aber er verfügte nicht, wie oft von ihm beklagt, über eine Einrichtung wie die Cinémathèque Française, in der sich die jungen französischen Filmer täglich mit allem, was es an Film gab, vollsogen. Er kam – eine weitere Merkwürdigkeit – vom Theater. Bergman leitete Häuser in Göteborg, in Malmö, später das Nationaltheater Stockholm. Von dort kommen Filmerfinder in aller Regel gerade nicht.

Aber, das erzählen die Schauspieler seiner Truppe(n), er hatte einen Projektor zu Hause. Er bemühte sich unentwegt um Filmkopien. In jeder freien Minute gab es bei Bergman Heimkino für seine Schauspieler. Seine Theaterleute werden übergangslos und ganz selbstverständlich zu den Akteuren seiner Filme. Die hohe kulturelle Bedeutung der Theater ist eine allgemeine skandinavische Besonderheit. Bei Bergman kommt als schwedische Besonderheit hinzu, dass Theaterschauspieler auch Kinoverrückte sind, ausersehen, in Bergmans Filmen zu Kino-Weltstars zu werden. Bergman hat nicht, wie die jungen Franzosen, wie die Italiener um 1960 oder auch die jungen deutschen Filmer um 1970, fünf bis sieben gleichwertige Regisseure um sich; er hat an die zehn Stammschauspieler, mit denen er jeden Schritt der Kunstarbeit diskutiert; mit denen er, was die Frauen unter ihnen betrifft, teils zusammenlebt, mit Liv Ullman sogar längere Zeit. Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Harriet Andersson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, um nur einige zu nennen, werden Weltstars und bleiben doch Teil von Bergmans Schauspieltruppe. Ähnlich dem, wie John Ford seine Schauspieler als eine Art ›family‹ zusammenhielt.

Allgegenwärtig im Europa der Fünfziger war indes allein das amerikanische Kino. In Skandinavien, wo man Filme nicht synchronisiert, sondern jeder selbstverständlich Englisch lernt, sowieso. So findet man bei Bergman zwar unter den seltenen Nennungen ihm als ›Vorbilder‹ dienender Werke einen Film wie Marcel Carnés »Der Tag bricht an« von 1939, den auch die Regisseure der Nouvelle Vague zu ihren Blaupausen zählten. Aber seine ›Kenntnis‹ des Kinos ist am fundiertesten in puncto amerikanischer Film. Und so ›passiert‹ Ingmar Bergman (vermutlich mehr als er selbst es gewollt oder gewusst hat) mit »Das siebente Siegel« ein Western bzw. Northern mit existentialistischen Zügen. Besonders eindrucksvoll vorgeführt im Knappen Jöns, der sein Lästermaul über die verfahrenen irdischen Verhältnisse auch im Angesicht des Todes nicht halten will. Von der Herrin aufgefordert, endlich still zu sein, ist sein letztes Wort: »Ich schweige. Aber unter Protest.« Religiös? Bewahre. Er ist der ritterliche Held, der ›Good Guy‹ des protestan-

tischen Northern, ungebrochen auch im Untergang. Nicht ohne Grund markiert dieser Film Bergmans Durchbruch in Amerika: »Das siebente Siegel« bekommt 1957 den Oscar für den besten ausländischen Film. Irgendwie war denen geläufig, was Bergman zeigte – auch wenn sie es ›so‹ noch nie gesehen hatten.

II.

Auch was Bergman in »Wilde Erdbeeren« zeigt, hatte man ›so‹ noch nicht gesehen. Träume im Kino, das schon... »Wilde Erdbeeren« beginnt mit einem Traum. Der alte, von Victor Sjöström, 78, gespielte Professor Eberhard Isaac Borg träumt seinen eigenen Tod am Tag, bevor er für sein Lebenswerk in der Universität von Lund ausgezeichnet werden soll. Seine Schwiegertochter (Ingrid Thulin), unglücklich verheiratet mit Borgs Sohn, einem Arzt, wird ihn dorthin im Auto begleiten. Die ›Reise‹ führt an verschiedenen Stationen vorbei, die den Alten, einen menschenfeindlichen Zyniker, dazu bringen, frühere Phasen seines Lebens noch einmal zu durchleben.

Ingmar Bergman erzählt: »Großmutter wohnte Nedre Slottsgatan14... in einem unheimlich alten Haus mit einer riesigen Wohnung... So hatte es gestanden, seitdem sie als frisch verheiratete Frau eingezogen war... Als ich an jenem Morgen nach Uppsala kam, hatte ich plötzlich eine Idee. Ich fuhr nach Slottsgatan 14... Ich ging in den kleinen Hof hinein, der mit Kopfsteinen gepflastert war. Dann begab ich mich ins Haus und griff nach dem Türriegel der Küchentür, die immer noch dieses bunte Glasmuster hatte, und dabei durchfuhr mich ein Schauer, ich bildete mir ein, dass ich, wenn ich die Tür nun öffnete und die alte Köchin Lalla dort in ihrer großen Küchenschürze stünde und die Frühstücksgrütze kochte, wie sie es so oft gemacht hatte, als ich klein war, ich plötzlich einfach in meine Kindheit wiedereintreten könnte... Mir fuhr plötzlich der Gedanke durch den Kopf: Was passiert, wenn man hieraus einen Film macht, in welchem eine Person ganz real eine Tür öffnet und mit diesem Akt in die eigene, vergangene Kindheit eintritt? Und dann öffnet man eine andere Tür und betritt wieder die Wirklichkeit. Und dann geht man um eine Straßenecke und kommt wieder in eine andere Periode des eigenen Lebens – und alles ist real, lebt. Das war tatsächlich die Anregung für ›Wilde Erdbeeren‹.«

Genauso ist der Film angelegt. Was sich das europäische Kino erst im Laufe der sechziger Jahre erarbeitet und das amerikanische erst mit David Lynchs »Mulholland Drive« im Jahr 1999 lernt, praktiziert Bergman mit leichter Hand bereits im Jahr 1957. Gestartet als Todestraum, bekommt der Film in seinem weiteren Verlauf etwas Beschwingtes – das Beschwingte einer gelingenden Psychoanalyse, einer Zeitreise, zu der sich der Alte dank der belebenden und stützenden Anwesenheit der Schwiegertochter und einer Gruppe aus drei jungen Trampern, die sie ein Stück weit mitnehmen, verführen lässt. Fellini in Rom wird erst acht Jahre später mit seinem ersten Farbfilm »Julia und die Geister« so weit sein, Realitäten, Orte, Fiktionen, den Traum, Visionen, Surrealismen so aneinanderzuschneiden, dass sie eine einzige Realitätsebene bilden: die des im Film ›Gezeigten‹. Alain Resnais gelingt dies 1963 mit »Muriel«, und Antonioni braucht bis 1966, als er mit »Blow Up« Realität und Fiktion zu vermischen beginnt. Und Luis Buñuel, in dessen 1950 in Mexiko gedrehtem Film »Die Vergessenen« es zwar einige Traumsequenzen gibt, die von ›Realitätsbildern‹ nicht zu unterscheiden sind, macht ebenfalls erst 1967 mit »Belle de jour – Schöne des Tages« den Film, der dies endgültig zum allgemeinen Filmprinzip erhebt. Spätestens ab dem Zeitpunkt ist es überflüssig bzw. unsinnig, im Kino zwischen Realität und Traum unterscheiden zu wollen. Godard brachte es später auf die entwaffnende Formel: »Kino ist mit offenen Augen schlafen.« Agnes Varda, die vergangenes Jahr zu ihrem 80. Geburtstag geehrt wurde, liefert die Variante: »Mit offenen Augen träumen«. Vorgeführt erstmals 1957 in »Wilde Erdbeeren«.

Die zitierten Erinnerungen Bergmans an die initiale Idee zu »Wilde Erdbeeren« stammen aus dem von Paul Duncan und Bengt Wanselius editierten, fünfeinhalb Kilo schweren und in seinen Ausmaßen imposanten Buch »The Ingmar Bergman Archives«. Es ist erschienen im Taschen Verlag, ausgestattet mit über 1.200 Fotos, meist im Leinwandformat, möglich ist dies durch das Querformat

FELDE

GROßE NEUERÖFFNUNG
SA 14.3.09

BONAPARTE
1000 ROBOTA
THREE NORMAL BEATLES
JA, PANIK
206
DJ PHONO
und Andere

Uebel & Gefährlich
uebelundgefaehrlich.com

... in die richtige Aktie investieren!

günter Brus
Die Tödliche Doris
Hermann Nitsch

Edition Kröthenhayn
www.kroethenhayn.com

FELDER IN SPEX

1 BIS 4 FELDER KÖNNEN KOMBINIERT WERDEN
EIN FELD KOSTET NICHT VIEL:

1 Feld, 1 Ausgabe = 200 Euro
1 Feld, 3 Ausgaben = 450 Euro
1 Feld, 6 Ausgaben = 720 Euro

JE MEHR FELDER, DESTO GÜNSTIGER –
PREISE AUF ANFRAGE

BUCHUNG UNTER:
felder@spex.de

06.3. Sonar Kollektiv
Labelnight
Centraltheater
25.3. WIRE
Centraltheater
27.3. Soap&Skin
Skala

www.schauspiel-leipzig.de

Galerie Max Hetzler

Darren Almond

sometimestill

14. März – 25. April
Zimmerstraße 90/91
Berlin-Mitte
www.maxhetzler.com

des Bandes. »Directed and produced by Benedikt Taschen«, heißt es auf der Titelseite, es handelt sich also um den ›Buch-Film‹ von Bergmans Leben und Wirken. Erscheinungsorte: Hongkong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokio. Keine reine Angeberei in diesem Fall: Die Texte des Buchs sind in Englisch. Dem Überschinken liegt ein kleinerer Band bei, ohne Bilder, mit den deutschen Übersetzungen. Heißt: Die englische Version ist für den Handel weltweit, beigelegt ist stets das Buch mit Übersetzungen in der jeweiligen Landessprache. Einmal mehr übertrifft Benedikt Taschen sich selbst im Klotzen. Ein identisch opulentes Werk ließ er bisher nur Stanley Kubrick zuteil werden. Das Vorwort stammt, selbstverständlich, von einem aus Bergmans Schauspieltruppe, von Joseph Erlandsson. Das berührt im Übrigen den einzig nennenswerten Mangel des vor Materialien überquellenden Buchs. Schauspieler-Erinnerungen, Interviews, Anekdoten von den Filmsets und Drehorten, von Drehbuch-Herkünften, von Bildern, von allem Glück und Leid der Kunstproduktion. Lediglich filmspezifische Reflexionen, wie etwa Truffaut sie seinem Interviewpartner Hitchcock in seinem Buch »Mr. Hitchcock – wie haben Sie das gemacht?« entlocken konnte, sind ein wenig rar gesät. Die Feier des allgemeinen ›Genies‹ mit seinen ›Macken‹ überwiegt die Feier des Filmmanns Bergman. Abgesehen davon kann man ein ähnliches Buch allerdings nur allen Filmgrößen wünschen – die wenigsten werden es erhalten.

III.

Nicht Visionen filmen, »der Film selbst muss Traumcharakter besitzen«, formuliert Bergman 1963 auf der Höhe seines Ruhmes selbstbewusst für »Das Schweigen«. Einer der vielen ›Frauenfilme‹, für die Bergman berühmt ist, beziehungsweise berüchtigt, heißt es über ihn doch, er sei »der Mann, der weiß, wie ›die Frauen‹ funktionieren«. Im Präfeminismus, 1963, ging das noch. Dass »Das Schweigen« auch heute noch funktioniert, liegt daran, dass sich ›der Traum‹ als bedrückender Albtraum darstellt. Der Film beginnt mit einer Szene in einem Eisenbahnabteil, nachts, zwei schlafende Frauen und ein vielleicht zwölfjähriger Junge im Halbschlaf. Eine Frau erwacht, hustet, spuckt Blut in ein Taschentuch, verlässt das Abteil, die andere folgt ihr. Der Junge schaut aus dem Zugfenster, auf dem Gegengleis ein langer Güterzug, der Panzer geladen hat. Es ist ›Krieg‹. »Das Schweigen« entfaltet sich als das präzise Psychogramm zweier Schwestern, die sich ›hassen‹. Die eine mit Kind, dem zwölfjährigen Johannes, aus dessen Perspektive große Teile des Films gedreht sind, die andere ohne Kind; beide ohne Mann, die eine üppig und strotzend, sexuell, etwas beschränkt – die andere mager, lungenkrank und intellektuell, die ›frustrierte Einsamkeit‹ selbst, rauchend, trinkend. Beide Schwestern finden sich während dieser ›Reise‹ gestrandet in einem Hotel eines Landes wieder, dessen Sprache sie ebensowenig verstehen wie die Kinozuschauer – in »Das Schweigen« hat Bergman ein irgendwie totalitäres Kunstidiom erfunden. Der Kalte Krieg

Bergmans Filme markieren ein postamerikanisches europäisches Kino, das zwischen 1956 und 1963 auf eigenständige Füße kommt

weht herein, der Film wurde 1962 gedreht, die Kubakrise steht im Raum – im Panzer, der nachts durch die Straßen rollt, während die Schwestern streiten, wird er zur Folie des Kriegs zwischen ihnen.

Die Darstellerinnen, Gunnel Lindblom und Ingrid Thulin, schwitzen den Hass aus allen Poren aus, es ist immer zu stickig, zu heiß im Zimmer. Die Atmosphäre des Films ›atmet‹ diesen Hass, sodass man mit dem kleinen Jungen, der zwischen der sexuellen Körperlichkeit seiner Mutter und dem sterbenden Körper seiner Tante eingezwängt, eingeklemmt ist, schier zusammenbricht – in diesem barocken Plüsch- und Stuckhotel, durch das, wie aus einem Fellini-Film entlaufen, ein Liliputaner-Zirkus geistert. Mit dem alten, beknackten Portier, dessen Sprache niemand versteht, und seinen langen Teppichgängen ist dieses ›Hotel‹ eine Mischung aus Szenerien des Absurden Theaters jener Jahre und Alain Resnais' »Letztes Jahr in Marienbad«, das 1961 durch Europas Kinosäle gerauscht war. Fast wirkt »Das Schweigen« wie eine Parodie auf »Letztes Jahr in Marienbad«.

»Das Schweigen« wurde berühmt – in Deutschland einer der größten Kassenerfolge – wegen seiner ausgestellten Sexszenen. Ingrid Thulin masturbiert auf ihrem Bett vor der Kamera; Gunnel Lindblom lässt sich von einem anonymen Kellner vögeln, nachdem sie in einem Varieté einem Paar zugesehen hat, das es im Kinosessel treibt. Wobei die intellektuelle Schwester ihren Schmerz damit steigert, zu glauben, sie ›liebe‹ ihre Schwester, begehre sie sexuell; was diese heftig zurückweist: »Nein, du hasst mich!« Ausweglos. Als Studie eines selbstquälerischen Hasses zweier Frauen, zu denen keine Männersexualität passt (außer, deutet »Das Schweigen« an, der des toten Vaters, um den sie konkurrierten), hat der Film bis heute nichts von seiner bedrückenden Kraft eingebüßt.

Alle drei Filme von Bergman sind – zunächst etwas vor und schließlich zeitgleich mit der Nouvelle Vague – Entwickler eines europäischen Films, eines postamerikanischen Kinos, das zwischen 1956 und 1963 auf eigenständige Füße kommt. Und zwar vollkommen in Schwarzweiß: von »Das siebente Siegel« und »Wilde Erdbeeren« über Truffauts »Sie küssten und sie schlugen ihn«, Godards »Außer Atem«, Alain Resnais' »Hiroshima, mon amour«, Antonionis »Der Schrei« und »Die Nacht« und Fellinis »8 1/2« bis zu Bergmans »Das Schweigen«. Zu Italien und Frankreich gesellt sich dank Bergman als drittes großes ›Filmland‹ Schweden.

Bergman sagte gern, er denke, wenn er Interviews gebe, sie handelten von irgendwem, nur nicht von ihm. Das ist bezeichnend für seinen Status: die Apersonalität historischer Schlüsselfiguren, in deren Produktionen ein bestimmtes Zeitmoment ›zu sich kommt‹. Gut zu fassen in Taschens Elfpfünder. Zu überprüfen in Bergmans drei besten Filmen.

»Das Ingmar Bergman Archiv« *Hrsg. Paul Duncan und Bengt Wanselius, 592 Seiten, Englisch/Deutsch, Hardcover plus DVD (Taschen Verlag)*

EASYJETSETTER ERSETZT BACKPACKER

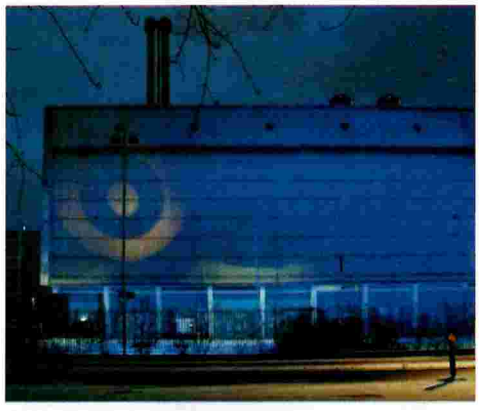
Tobias Rapp

TEXT: MIRIAM DAGAN **FOTO:** MARIO KOELL

Durch die Nacht mit Tobias Rapp: In einer mit Interviews und theoretischen Schlussfolgerungen angereicherten Erzählung lebt die Geschichte Techno-Berlins auf.

Acid, Rave, der Tresor – Echos der Erinnerung an eine Technosubkultur der Neunziger, die, heute vielfach totgesagt und als Jugendkultur abgeschrieben, in Berlin losgelöst vom Weltgeschehen weiterlebt. Weekend für Weekend fliegen Techno-Begeisterte aus allen Winkeln der Erde ein, um sich ein schlafloses Wochenende lang in Berlin zu verlieren. Spex-Autor Tobias Rapp, Ex-Redakteur der taz und seit Neuestem beim Spiegel, hat dafür in seinem Buch »Lost and Sound« den einprägsamen Begriff des »Easyjetsets« aufgegriffen. Jenseits der Fachzeitschriften für elektronische Musik und einzelner Feuilletonartikel hat es eine so facettenreiche, fundierte Beschreibung der Berliner Technoszene in den nuller Jahren, wie Rapp sie in »Lost and Sound« vornimmt, noch nicht gegeben. Zugleich ist sein Buch eine Liebeserklärung an das Nachtleben der Stadt, an ihre Clubs und DJs – und an ein überschwängliches Lebensgefühl.

Rapp unternimmt eine Partywoche lang einen Streifzug durch bekannte Berliner Clubs, und der Leser zieht vom Watergate übers West Germany bis zur Afterhour in die Bar 25 mit. Clubszenen und Partysituationen, Räusche und Abstürze. Unter genauer Beobachtung: der berüchtigte Berghain-Türsteher, genannt »Eisenmann«, die »Durchis«, die Montagmittag vor der Bar 25 herumlungern, die hippen »Mittis« und die Brandenburger Raver. Verschont wird der Leser von Beschreibungen eines »Wir«-Gefühls auf Ecstasy, die es schon tausendfach gegeben hat. Wohltuender Kunstgriff: In Gesprächen unternimmt Rapp im Laufe der Partywoche Exkursionen zu Menschen und Themen, die Umstände und Lebensgefühl der Technoszene beleuchten. So kommen erwartbare Schlüsselfiguren wie der Gründer des weltberühmten Tresors, Dimitri Hegemann, der Betreiber der Bar 25,



Der Tresor, Hohetempel des Techno

Christoph Klenzendorf, und ›der‹ DJ der nuller Jahre, Ricardo Villalobos, zu Wort – aber eben auch eine dänische Easyjet-Touristin oder ein Hostelgründer, der beschreibt, wie in den letzten zehn Jahren der Easyjetsetter, der gezielt zum Auftritt seines Lieblings-DJs nach Berlin kommt, den umherziehenden Backpacker ersetzt hat.

Dass nicht nur die Feiertouristen, sondern auch die aus aller Welt stammenden und mit aller Welt vernetzten Macher – Produzenten, DJs und Partyorganisatoren – den Weg nach Berlin gefunden haben, liegt in dem Mythos der Stadt als »kreativem Utopia« begründet. Auf ihn bauen die Clubbetreiber Berlins in den letzten Jahren immer langfristiger, nachdem in den neunziger Jahren Zwischennutzungskonzepte und nomadische Clubs prägend waren. Während eine Reflektion dieser Professionalisierung und Sesshaftwerdung im Buch etwas zu kurz kommt, widmet sich Rapp eingehend den städtischen Freiräumen Berlins, die eine derart reiche Off-Kultur überhaupt erst ermöglicht haben. Das Tauziehen zwischen Stadtplanern, Investoren und Koordinatoren des Bürgerbegehrens um ›Media Spree‹, dem heiß umkämpften Bereich des Friedrichshainer und Kreuzberger Hafengebiets, dient ihm als Brückenschlag zur Frage, wie politisch die Technoszene eigentlich ist. Und vor allem auch, wie offen, denn der Schlachtruf »Spreeufer für alle« bekommt einen ironischen Beigeschmack angesichts enttäuschter Horden von Feierwütigen, die an der strengen Tür der eben dort zu findenden Bar 25 abgewiesen werden. Eine Szene doch nur for the chosen few?

Im Gespräch mit der ehemaligen Clubbeauftragten des Berliner Senats über das Feiern als Wirtschaftsfaktor treten die Querverbindungen zwischen Stadtpolitik und Technoszene zutage. Wer wusste vorher schon, dass der Posten des Clubbeauftragten nicht etwa dem Kultursenator untersteht, sondern dem Senat für Wirtschaft zugeordnet ist? Und dass er bereits unter der konservativen Regierung des ehemaligen CDU-Bürgermeisters Diepgen und nicht unter dem gemeinhin als Party-Bürgermeister bekannten Klaus »Wowi« Wowereit geschaffen wurde?

»Lost and Sound« ist eine Momentaufnahme, die gelegentlich einen Kratzer zu sehr in der beschreibenden Gegenwart verharrt. Mehr als nur ein Mal werden kontextualisierende Schlussfolgerungen ausschweifenden Schilderungen der Nächte untergeordnet, nur fragmentarisch reißt Rapp kulturgeschichtliche Zusammenhänge an – den emanzipatorischen Geist von Subkulturen, demokratische Partizipationskultur versus elitäre Avantgarde, das Spannungsverhältnis zwischen Vergänglichkeit und Nostalgie. Wo die Technoszene im Popdiskurs einzuordnen ist und wie sie ihn verändern könnte – hier bleibt Rapp unter seinen Möglichkeiten. Dennoch surft er mit bewundernswerter Beobachtungsgabe und einer beschwingenden Leichtigkeit von Thema zu Thema. Damit verhält er sich als Autor ähnlich wie seine in Berlin von Club zu Club zu Afterhour wandelnden Protagonisten.

Tobias Rapp *»Lost and Sound – Berlin, Techno und der Easyjetset«, 268 S. (Suhrkamp) VÖ: 23. Februar*

Pakistan unter Schock: Es sind viele Kinder unter den Opfern des verheerenden Erdbebens **Seite 2**

„Für meine Familie bin ich Helga": Hatice Akyün über ihr Leben als Deutsche und Türkin **Seite 13**

FOTO: GÖTZ SCHWAN

NR. 7790
41. WOCHE
27. JAHRGANG
AUSGABE BERLIN
€ 1.60 AUSLAND
€ 1.30 DEUTSCHLAND
DIENSTAG, 11. OKTOBER 2005

die tageszeitung

Die erste Kanzlerin Deutschlands: Angela Merkel, 51, auf einem Foto aus dem Jahre 1956

FOTO (M): GUELLSTEIN – P.S.I.BONN

Es ist ein Mädchen

Angela Merkel (CDU) ist die erste Kanzlerin in der Geschichte Deutschlands. Als Chefin einer Großen Koalition.
Der Preis für die Kanzlerschaft: Im Kabinett Merkel gehen acht Ministerien an die SPD und nur sieben an die Union.
Die Entscheidung um das Kanzleramt, das ungewisse Schicksal Gerhard Schröders:
taz-Dossier SEITEN 3 bis 7

taz muss sein

Die tageszeitung wird ermöglicht durch 6.431 GenossInnen, die in die Pressefreiheit investieren.

Infos unter geno@taz.de oder

Das Machtspiel bleibt offen

KOMMENTAR VON STEFAN REINECKE

Die gute Nachricht zuerst: Union und SPD haben sich rational auf das Nötige verständigt. Dies zeigt, dass diese Große Koalition die „Richtlinienkompetenz" haben. Das klingt wolkig und ist es auch. So wird diese Große Koalition Kanzlerin die „Richtlinienkompetenz" haben. Das klingt wolkig und ist es auch. So wird diese Große Koalition Aber die Wirklichkeit ist anders, grauer. Denn hinter dem Schnappschuss von Schröder, der im letzten Moment

inhaltsverzeichnis

Merkel kommt. Was macht jetzt Schröder? Der Tag der Entscheidung in Berlin **SEITE 3**
„Merkel wird sich als Moderatorin profilieren": Das sagt CDU-Experte Warnfried Dettling

IN KRITISCHER DISTANZ ZU PARTEIEN UND MÄCHTEN

30 Jahre taz

Die Gründung der taz vor 30 Jahren markiert einen der wichtigsten Einschnitte in der deutschen Presselandschaft seit 1945: Gegenöffentlichkeit und außerparlamentarische Opposition haben in der taz seitdem ein Zuhause – und noch immer scheint die tagtägliche Erinnerung, dass es eine selbstverwaltete linke Tageszeitung gibt, schier unglaublich. Mit dem Mauerfall, der Rot-Grünen Regierung, dem Kosovo-Krieg und dem 11. September sah sich die taz in den letzten zehn Jahren gleich mehreren Reifeprüfungen in Folge ausgesetzt – nicht alle Zäsuren meisterte sie mit Bravour. Was bleibt, ist die Hoffnung, die taz möge die Kraft der Erneuerung weiterhin aus sich selbst ziehen.

TEXT: ROBERT DEFCON **ALLE BILDER:** TAZ ARCHIV

Die taz. Was vor dreißig Jahren als revolutionär gestimmte Gegenöffentlichkeit begann, steckt heute in der Krise. Auf der fünftägigen ersten Redaktionssitzung formulierten die taz-Gründer im September 1978 das Motto »Aktualität wird primär geschaffen, ist nicht vorgegeben«. Man stemmte das schier Unmögliche: Eine Tageszeitung, die seit April 1979 bis heute ohne Unterbrechung regelmäßig erscheint. Allerdings hat man in der Zwischenzeit die aktive Themensetzung und somit ein Stück weit auch die Vision einer außerparlamentarischen Opposition in Schriftform aus den Augen verloren. »Ich bin überzeugt davon, dass wir die Vision einer künftigen Gesellschaft brauchen, nur sehe ich niemanden, der sie formuliert«, beschrieb die taz-Chefredakteurin Bascha Mika folgerichtig im Jahr 2003 die seither entstandene Leerstelle in einem von der Grünen Jugend mit ihr geführten Interview.

Die Idee zu einer linken Tageszeitung als Gegengift zur Mainstream-Berichterstattung kursiert bereits in den sechziger Jahren während der Anti-Springer-Kampagnen der Studentenbewegung. Erst die nach der Entführung von Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer durch die RAF im September 1977 von der Bundesregierung verhängte Nachrichtensperre, eine freiwillige Selbstzensur, die von Chefredakteuren führender Medien unterstützt wurde, lässt das Projekt auf dem tunix-Kongress an der TU Berlin 1978 Gestalt annehmen. Zwischen 15.000 und 20.000 Teilnehmer aus der linken Szene diskutieren im Alternativ-Biotop Westberlin zwei Tage lang Ideen, die zur Geburt der Grünen Partei, der schwul-lesbischen Christopher Street Parade, der Anti-Atomkraft-Bewegung und einer neuen überregionalen Zeitung führen sollen. Der ersten taz-Nullnummer vom 27. September 1978 (datiert auf den 22. September) folgen in unregelmäßigen Abständen weitere Ausgaben. Seit dem 17. April 1979 erscheint schließlich die tägliche taz.

Erreicht wurde seither vieles, was in der taz einmal als Wollen formuliert wurde. Kernthemen wie Umweltschutz, Bürgerrechte, Homo-Ehe, Nord-Süd-Ausgleich und Zuwanderungsgesellschaft haben es in die Agenda der Medien, Parteien, Institutionen, Unternehmen und Regierungen geschafft, nicht nur der explizit linken. Und durch die frühzeitige Einführung einer Frauenquote und einer weiblichen Veto-Instanz, die Texte, die sich um Pornothemen drehen, gegenliest, ist die taz 1980 ein Vorreiter in der Umsetzung der Gleichberechtigung.

Die Erfolge von taz und grüner Partei bei der Umsetzung politischer Forderungen und die damit einhergehende Auflösung alter Frontstellungen mögen erklären, warum die politisch-kulturelle Provokation verpufft ist, die einst von der mit ästhetischer Avantgarde à la Einstürzende Neubauten, experimentellen Lebensweisen, neuen sozialen Bewegungen und Debatten um postkolonialen Gangsterkapitalismus, militärische Macht und strukturelle Gewalt verbundenen Zeitung ausging. Mit dem Verschwinden der Provokation legt sich über den Umgang, der in der taz mit den sozialen und popkulturellen Themen Sex, Geld und Gewalt zuweilen gepflegt wird, der Staub elterlicher Verklemmtheit. In der taz ist es seit dem großen Aufbruch enger geworden.

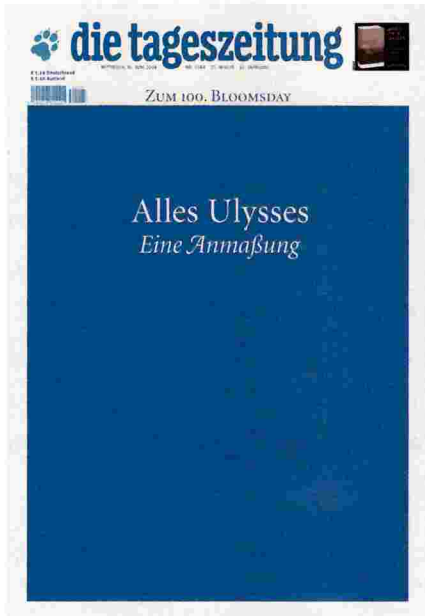
Hierzu zählt auch der schrittweise Abschied vom militanten Gestus, mit dem die taz durch Aktionen wie »Waffen für El Salvador« seit 1980 die bürgerliche Öffentlichkeit ärgerte und auch in der Linken Kontroversen auslöste. Flankiert wurde diese Aktion, die sich mit dem bewaffneten Widerstand gegen das US-gestützte Militärregime in El Salva-

dor solidarisierte, von umfassenden Reportagen quer zum Interventionismus der USA, die sich nicht nur im mittel- und südamerikanischen Raum durch Unterstützung ultrarechter Regime und Diktaturen einen zweifelhaften Ruf erworben haben. Die zunehmende Professionalisierung der taz vom Bewegungsblatt zur Zeitung, die nicht jedes wohlmeinende Pamphlet als Journalismus durchgehen lässt, führt 1987 schließlich zur Distanzierung der El-Salvador-Solidaritäts-Gruppen von der taz. Sie stellen enttäuscht fest, die taz habe sich von Gegenöffentlichkeit und authentischen Berichten der Protagonisten verabschiedet und an den bürgerlichen Mainstream angepasst. Doch die taz bleibt dran und stellt das Projekt erst 1992 mit Erreichen eines international überwachten Friedensabkommens in El Salvador ein. Ironischerweise führen die vielen weiterhin im Umlauf befindlichen Waffen zu einer prekären Sicherheitslage in El Salvador – eine große politische und wirtschaftliche Abhängigkeit von den USA tritt hinzu. Für die taz wäre eine ähnliche Aktion heute ohnehin nicht mehr denkbar.

Eine weitere Erklärung für das Verschwinden der existentiell-politischen Dimension aus dem Gestus des taz-Journalismus ist der Zusammenbruch des Ostblocks, der das Oszillieren linker und rechter Politik um die Blockkonfrontation vom Tisch fegt – keine großspurigen Sonntagsreden mehr gegen den Sowjet-Satan, keine Verweismöglichkeit mehr auf eine greifbare Systemalternative für KP-nahe Linke und auch keine Drohkulisse des atomaren Wettrüstens mehr, die in den Achtzigern die Friedensbewegung zum Massenphänomen hatte anschwellen lassen.

Die Erfolge der Demokratisierungsbewegungen im Osten und den Mauerfall feiert die taz als Sieg des eigenen basisdemokratischen Projekts, muss jedoch die Wiedervereinigung unter Kohl, Treuhand-Ausverkauf Ost und aufbrandenden Rechtsradikalismus als traumatischen Eigensinn der Geschichte erfahren. Zugleich verwandelt sich das latente politische Bündnis der Bürgerrechtsbewegungen dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs in eine manifeste Kooperation, die im raschen Erscheinen einer DDR-taz 1990 ebenso ihren Ausdruck findet wie 1993 in der Vereinigung von Bündnis90 und der grünen Partei. Damit erledigt sich auch die solidarische Restverpflichtung der taz gegenüber SED- oder KPdSU-nahen Linken. Analog zur Verdrängung der sogenannten »Fundis« aus der grünen Partei vollzieht sich auch in der taz die Abkopplung vom linksradikalen Milieu.

Die Zeitung, schreibt Ex-taz-Autor Jörg Magenau jüngst in seiner Geschichte des »Lebensentwurfs taz«, sei in einer »alternativen Bürgerlichkeit« angekommen – fast als wären Rot-Grün, New Economy, Toskana-Fraktion und Bio-Delikatessen bereits in dem Haufen anarchischer Aktivisten und ideologisch Radikaler der Anfangsjahre teleologisch angelegt gewesen. Tatsächlich führt die Umstellung der taz von utopisch aufgeladener



Titelseite der taz vom 16. Juni 2004 – so ein Cover traut sich doch sonst kein Schwein

Konfrontationslogik auf pragmatisches, handzahmes Netzwerkdenken, ob nun bürgerlich oder nicht, zu einem Orientierungsverlust, der sie heute zuweilen ins Klo greifen lässt.

Beim Kosovokrieg 1999 etwa erweist sich die taz teils als zu regierungsnah, teils als zu treudoof menschelnd, um die humanitäre Spielart des geopolitischen Games in ihre Player und deren strategische Interessen zu zerlegen. Dass sich der Angriffskrieg unmittelbar vor der Kulisse der NATO-Osterweiterung, russischer Einwände und geopolitischer Erwägungen des Westens abspielt, man könne keinen uneinsichtigen Miloševic in Europa dulden, wird zwar in der damaligen taz-Debatte erwähnt, aber nicht als Anspruch auf ein gesamteuropäisches Territorialregime unter dem Schirm von EU, USA und NATO erkannt und diskutiert. Aus der diffusen Konstellation nach dem Kalten Krieg kristallisiert sich so unter Mitwirkung der taz ein neuer West-Block mit messianischer Beglückungsmission heraus. Ein geopolitischer Dauerkonflikt mit Russland ist darin bereits vorprogrammiert. Mit naiv-wohlmeinenden Forderungen wie »Mandela in das Kosovo« (Andreas Zumach) sorgt die taz indes für unfreiwillige Lacherfolge. Das erklärt die heftigen Gegenreaktionen von Autoren wie Klaus Theweleit oder Wiglaf Droste, die sich ebenfalls in der taz gegen die heillose Selbstauflösung linken Diskurses aufbäumen. Das Aufdecken der Propagandalügen von Rot-Grün bleibt dann schließlich Medien wie Stern, Spiegel und dem WDR vorbehalten.

Auch bei einem weiteren Zeitenbruch versagt die taz. Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 ist sie über Monate hinweg zu gelähmt, um die politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Interessen der Kriegsparteien sachlich zu analysieren und verpennt im Schlummer der Anteilnahme für die Terroropfer das größte politische, moralische und kulturelle Desaster des Westens seit dem Fall des Eisernen Vorhangs. Auch wenn die taz bereits frühzeitig vor dem NATO-Bündnisfall und undifferenzierter Hetze gegen den Islam warnt, öffnet man doch jenen Stimmen Tür und Tor, die mit wenig differenzierten Vergleichen von Islamismus und Faschismus an der diskursiven Konstruktion einer Achse des Bösen mitbasteln. Zugleich ergeht man sich in Klagen, es gäbe »schlichtweg keine Informationen, deren Austausch die Debatte weiterbringen würde« (Ulrike Winkelmann). Aktualität wird primär verschlafen. Einsichten in die Mechanismen und Eigenarten kultureller, politischer, wirtschaftlicher und militärischer Landnahme durch islamische Bewegungen ebenso wie durch die Bush-Agenda und eine Bewertung ihrer moralischen, politischen und kulturellen Bedeutung sind eher in Gastbeiträgen oder in der taz-Beilage Le Monde Diplomatique als in der redaktionellen taz selbst zu finden.

In der Wirtschaftpolitik laviert die taz seit Rot-Grün zwischen softem Wirtschaftsliberalismus und Neoliberalismus-Kritik und gewinnt um der von Rot-Grün aufgezwungenen Agenda-2010-Debatte willen kein eigenes Profil. Statt die immer auch anders denkbaren Formen ökonomischer Globalisierung, die von politischen und privatwirtschaftlichen

Lobbys als Sachzwang mystifiziert werden, und ihre Beziehung zu Öffentlichkeit und lokaler Politik systematisch zu erforschen, um daraus eine außerparlamentarische Praxis abzuleiten, die neue Spielregeln einfordert, verstrickt sich das wirtschaftlich unabhängigste Tagesblatt der Republik auch hier im Klein-Klein parteitaktischer Positionierungen. Erst die aktuelle Finanzkrise lässt auch die taz – wiederum unisono mit der Politik – den um Haushaltsdisziplin, Standorterhalt und noch härtere Gangart besorgten Liberalismus vorübergehend vergessen.

Die Relativierung des Erbstreits zwischen taz und Springer ist eine weitere Etappe des Verpuffens der Provokation taz. »Unser Alltag ist zu wichtig, um ihn dem Schmierenjournalismus der Boulevardpresse zu überlassen«, hieß es noch in der Nullnummer 1978. Stellte die Springer-Presse einmal einen wichtigen Gegner dar, hat man sich heute mit dem zivilisatorischen Teilerfolg der Springer-Milderung zufriedengegeben und versteht sich als wachsames Auge, als korrigierende Hand, die nur im Ernstfall mal draufhaut. Was heute längst nicht mehr alle taz-Autoren daran hindern muss, auch für Springer zu schreiben.

Zum 25. Geburtstag der taz 2003 lässt man schließlich – trotz aller weiterhin bestehenden Differenzen – die Bild-Redaktion die taz gestalten, was der taz ihr erstes Interview mit Helmut Kohl beschert. Und zum Dreißigsten gratuliert Springer mit einer ganzseitigen Anzeige in der taz. Man ist sich nähergekommen – politisch und kulturell. Wo Springer früher stichelte und hetzte, kommt – zumindest außerhalb von Wahlzeiten – selbst in der Bild-Zeitung linke Politik und Kultur zu Wort. Die taz ihrerseits versucht seit Oktober 2003, mit dem reformierten hinteren Teil des Blattes unter der Bezeichnung ›taz zwei‹ nicht immer geschmackssicher linken Wohlfühljournalismus über Fußball, Casting-Stars und hektischen Coffee-to-go zu präsentieren – dafür entfällt im vorderen Teil eine Seite Politik. Unter Leitung von Peter Unfried findet hier die Loslösung eines freundlich-alternativen Lifestyles von linker Politik ihr Medium.

Die Fähigkeit der taz-Netzwerker mit (ehemaligen) Gegnern an einem Tisch zu sitzen und bei entspanntem Latte macchiato und Joint über Krawatten oder Minimal Techno als Politikformen zu sprechen, findet ihren Ausdruck auch darin, dass ›Grün‹ in der taz inzwischen mit fast jedem könnte: mit Schwarz, mit Gelb, mit Rot sowieso. Die Leidenschaftslosigkeit dieser Koalitionsarithmetik erkennt man daran, dass Pro- und Contra-Beiträge zum Thema Schwarz-Grün dann auch gleich beide von taz-Redakteur Jan Feddersen stammen. Denn die taz ist seit Verpuffen alter Feindbilder und Visionen von beidem etwas: ein bisschen Pro, ein bisschen Contra.

So viel an differenzierter Debattenkultur, streitbarer Demokratie und gesellschaftlicher Teilhabe der Linken erreicht zu haben, gebiert heute – weit über die taz hinaus – linke All- und Ohnmachtsfantasien gleichermaßen. Auf der einen Seite erscheint diese ›brave new world‹ als dezentrale Möglichkeitswelt der offenen Netzwerkgesellschaft mit all ihren fröhlichen Differenzen und optimistischen »Wir müssen nur wollen«-Gesten – yes, we can. Andererseits wird dies zugleich als Kontrollverlust imaginiert, wodurch die taz als Leitmedium mit differenzierten Standards ins Hintertreffen geraten könnte gegenüber dem undifferenzierten Echtzeit-Stimmengewirr der Blogs, MySpaces und Internet-Foren. Dabei hat das Internet bisher weder zum Einbruch der Auflage der taz, die immerhin als erste deutschsprachige Zeitung seit 1995 im Internet erscheint, noch zu einem anarchischen und ungeregelten Machtvakuum in der virtuellen Welt geführt. Beide Varianten der Liberalisierungsdiagnose, die euphorische wie die melancholische, übertünchen die hegemonialen Missklänge, die mit der Eroberung und Besiedlung virtueller und realer Märkte und Räume durch ökonomische, politische und kulturelle Organisationen, Mächte und Supermächte einhergehen.

STELLTE DIE SPRINGER-PRESSE EINMAL EINEN WICHTIGEN GEGNER DAR, HAT MAN SICH HEUTE MIT DEM ZIVILISATORISCHEN TEILERFOLG DER MILDERUNG SPRINGERS ZUFRIEDENGEGEBEN UND VERSTEHT SICH ALS WACHSAMES AUGE, ALS KORRIGIERENDE, RUHIGE HAND

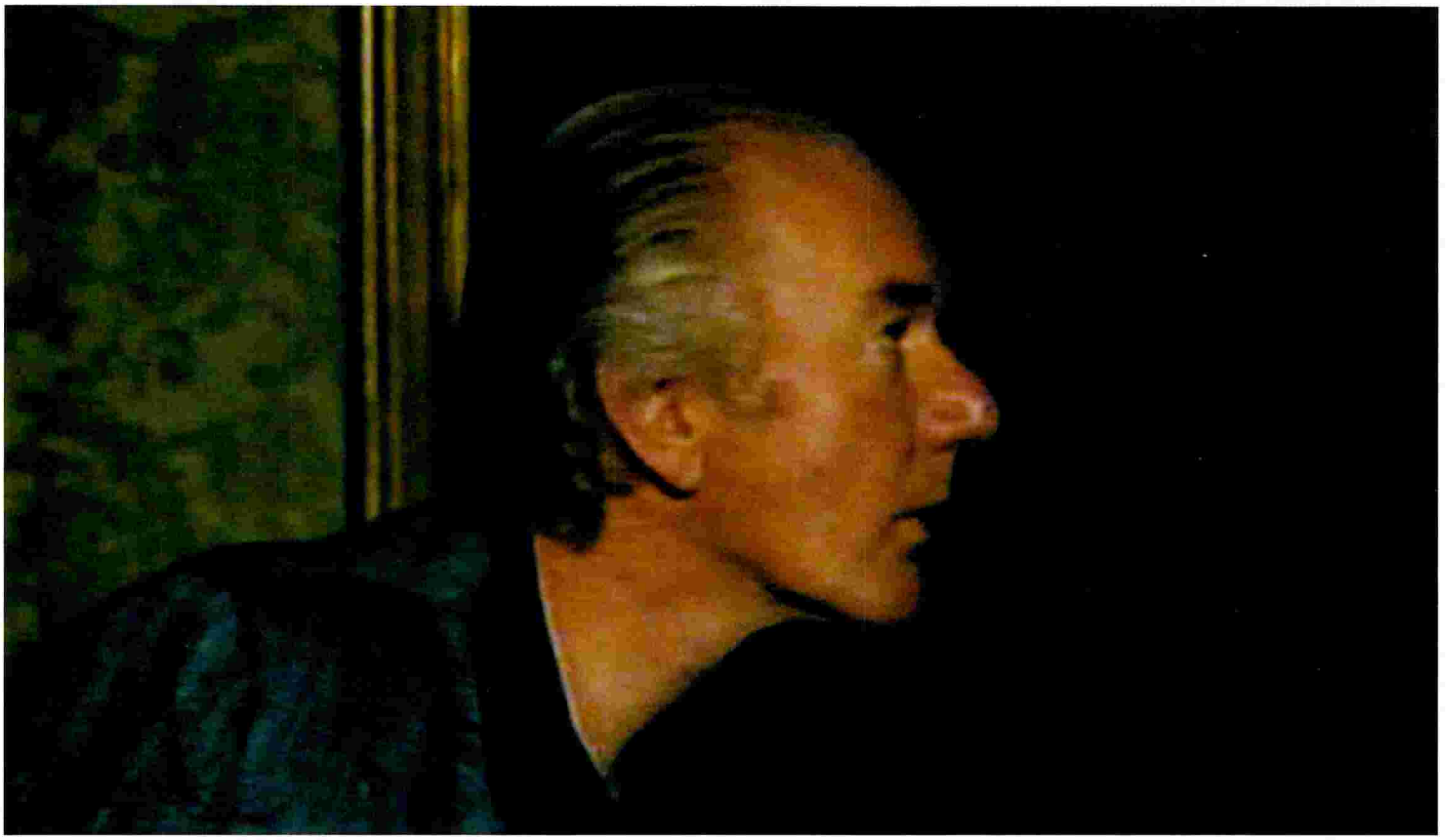
Schließlich sind neue Netzgiganten wie MySpace nichts anderes als Vermachtungen der Kreativität, welche die Arbeitszeit der Produzenten ohne geldwerte Gegenleistung gegen das Angebot und die Suggestion von globaler Präsenz und Vernetzung eintauschen, während sie die Konsumenten mit oft gekauften Chart- und anderen Platzierungen zu den Angeboten dirigieren. Der entstehende ökonomische Mehrwert wird wie seit eh und je in die Verwertungskreisläufe der Content-Multis eingespeist. Eine Analyse dieser ganz realen Machtverhältnisse und die Entwicklung von Alternativen erwartet man von der taz und erhält sie viel zu selten.

Vielleicht gewinnt die provokative Zuspitzung inhaltlicher Analyse auf dem ›tazkongress‹ zum 30. Geburtstag vom 17. bis 19. April 2009 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin wieder an Fahrt. Denn Oppositionspolitik muss angesichts der Erfolgsgeschichte der Linken, die auch eine der taz ist, und der damit einhergehenden Zähmung völlig neu überdacht werden. Nur durch die konsequente analytische Distanz zu regierenden Parteien und Mächten kann die taz – bei aller wünschenswerten Parteilichkeit – eine Aktualität schaffen, die sich wie vor dreißig Jahren aus der Plausibilität einer ungeschönten Analyse der herrschenden Verhältnisse speist. Nur dann wird die taz auch weiterhin eine Kraft der Erneuerung bleiben, die in der Medienlandschaft der Bundesrepublik unverzichtbar ist und als die wir – ihre Leser und Autoren – sie schätzen. Bascha Mika heute: »Einen visionären Gesellschaftsentwurf brauchen wir dringender denn je – wie die Finanzkrise zeigt. Aber die einen trauen sich nicht, wirklich über eine andere Zukunft nachzudenken. Und die anderen versuchen, jeden neuen Ansatz im Keim zu ersticken.« Spannend wird das Ringen um mutige neue Positionen nun allemal, da seit Obamas Wahl zum Präsidenten aus den USA ein anderer Wind weht. Und schließlich sind 30 Jahre ja noch kein Alter.

Jetzt die taz abonnieren unter: www.taz.de/zeitung/abo

SPRACHMASCHINE AM STRAND

Thomas Bernhard



TEXT: ALEXANDER MÜLLER **BILD:** FILMEDITION SUHRKAMP, © 2008

Thomas Bernhard weicht aus, lenkt ab und schlägt Finten. Trotzdem verrät der große österreichische Texthysteriker in den nun in der Filmedition Suhrkamp auf DVD erschienenen wirkungsmächtigen TV-Interviews mit Krista Fleischmann mehr über sich und sein Werk als irgendwo sonst.

»Einen Thomas Bernhard zu kaufen, fiel zwischenzeitlich in die Kategorie des Exzentrischen und des Gestrigen. Man wurde dann behandelt wie jemand, der am Mond lebte. Beziehungsweise wie jemand, der noch immer glaubte, dass einst Leute aus Amerika auf diesem Mond gelandet waren. Ja, Thomas Bernhard kaufen, das war wie Äpfel essen, ohne sie vorher zu waschen, oder Schuhe zum Schuster bringen, anstatt sie wegzuschmeißen, oder ein gebrauchtes Fernsehgerät erstehen oder für gutmütige Frauen schwärmen. So war das.« War das so? Ja, so war das. Heinrich Steinfest beschreibt diese Wahrnehmung der Bernhard-Leser in seinem hervorragenden Kriminalroman »Mariaschwarz« (2008). Doch bei allem Gestrigen und Exzentrischen, in der Fiktion wirkt Bernhards Schaffen unentwegt fort, selbst dort, wo man es wirklich nicht erwarten würde: Vor kurzem erst wurde »Lebensmensch« in Bernhards ungeliebter Heimat Österreich zum Wort des Jahres 2008 gekürt. Nicht weil der notorische Übertreibungskünstler vor langer Zeit die Mäzenin Hedwig Stavianicek und seinen Großvater Johannes Freumbichler, der ihm seine alte Schreibmaschine vererbte, als seine beiden »Lebensmenschen« bezeichnete, sondern weil der braungebrannte BZÖ-Politiker Stefan Petzner öffentlich um seinen »Lebensmenschen« Haider trauerte. Oder bei Rainald Goetz, der in seinem »Klage«-Blog dem »größten Texthysteriker« Bernhard ein ums andere Mal die Ehre erweist. Immer platter, immer deutlicher und zugänglicher sei er geworden – ganz wie Goetz selbst.

Platt, deutlich und zugänglich ist Bernhard auch in »Monologe auf Mallorca« und »Die Ursache bin ich selbst«, den beiden TV-Interviews, die die österreichische Journalistin Krista Fleischmann in den achtziger Jahren mit ihm führte und die nun auf DVD erschienen sind. Sichtlich entspannt plaudert er auf Mallorca über den Tod oder den Grund seines Schreibens und amüsiert sich über die Schauspielerqualitäten des Papstes. In Mad-

rid hingegen, einige Jahre später, wirkt er gesundheitlich angeschlagen; hilflos kommentiert er das blutige Ritual des Stierkampfes. Dennoch gibt er zumeist den frohgemuten Schwadroneur, blödelt herum und stilisiert sich als Narr von erlesener Boshaftigkeit, dem die Ernsthaftigkeit durch den »Palma-Blick« der zumeist unsichtbaren Interviewerin ständig wieder abhanden komme: »Ich bin ja totaler Ernst eigentlich. Die Totalität des Ernstes. Aber Sie schauen mich dann so an, und irgendwie ist mein Ernst... rutscht der in den Unernst.« Schon nach wenigen Augenblicken wird allerdings klar, dass es Bernhard mit seinen unzähligen Invektiven, aus etlichen Gesprächen montiert, in erster Linie nicht um Provokation geht; mit der Rolle des Enfant terrible, des »lebenslänglich negativen Schriftstellers«, der »gleichzeitig ein positiver Mensch« ist, hat er sich längst abgefunden. Er nutzt die kostbare Sendezeit des österreichischen Fernsehens vielmehr, um sich selbst als Figur seines literarischen Kosmos zu inszenieren und gleichzeitig eine adäquate Lesart seiner Romane und Erzählungen zu erläutern – in Interviews, die laut der Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin Gitta Honegger längst den »Rang eines Bernhard-Werkes sui generis« einnehmen.

Obwohl Bernhard die Konversation geradezu als widersinnige Angelegenheit betrachtet, erhebt er sie zu einer Kunstform, wie man sie beispielsweise auch den assoziativen Dialogen von Alexander Kluge und Heiner Müller zusprechen würde. »Leute, die ein Gespräch führen wollen, die sind mir sowieso schon verdächtig«, sagte er am 15. Juli 1986 im Wiener Café Bräunerhof einmal Werner Wögerbauer; dieses Ansinnen berge bereits einen Anspruch, den die Leute nicht erfüllen könnten. Ein Gespräch zwischen Menschen, die einander nicht kennen, sei ohnehin unmöglich. Trotzdem betätigt sich Bernhard – öfter als es die Fama des öffentlichkeitsscheuen Autors glauben machen will – bereitwillig als Stimmenimitator seiner literarischen Charaktere, was es ihm erlaubt, apodiktische Urteile zu fällen, wodurch er aber zugleich ungreifbar wird, da jegliche ›authentische‹ Aussage hinter die öffentliche Inszenierung und den arglistigen Aphorismus zurücktritt. Dem Wissensdrang der Journalisten begegnet er mit einem sarkastischen Gedankenspiel, das bewusst den Trugschluss nahelegt, Bernhard sei identisch mit all den gewitzten Grantlern und Nörglern seiner Dichtung. Alexander Schimmelbusch sprach in seiner Analyse von Bernhards relativierender, ambivalenter und widersprüchlicher Gesprächsstrategie, die sich gegen jegliche Objektivität sträubt, nicht umsonst von einer spezifischen »Verweigerungskunst« (Kultur&Gespenster 2/2006). Zu Bernhards Ausweichmanövern gehört außerdem das durchaus tastende und scheinbar vorsichtige Vorgehen. Immer wieder versichert er sich seiner eigenen Aussagen, indem er bei Fleischmann, der damaligen Kulturredakteurin des ORF, nachfragt, ohne eine Antwort zu erwarten, ganz so, als schrecke er zuweilen vor der Klarheit seiner Worte zurück: »Ne?«, »Nicht?«, »Finden Sie nicht?«

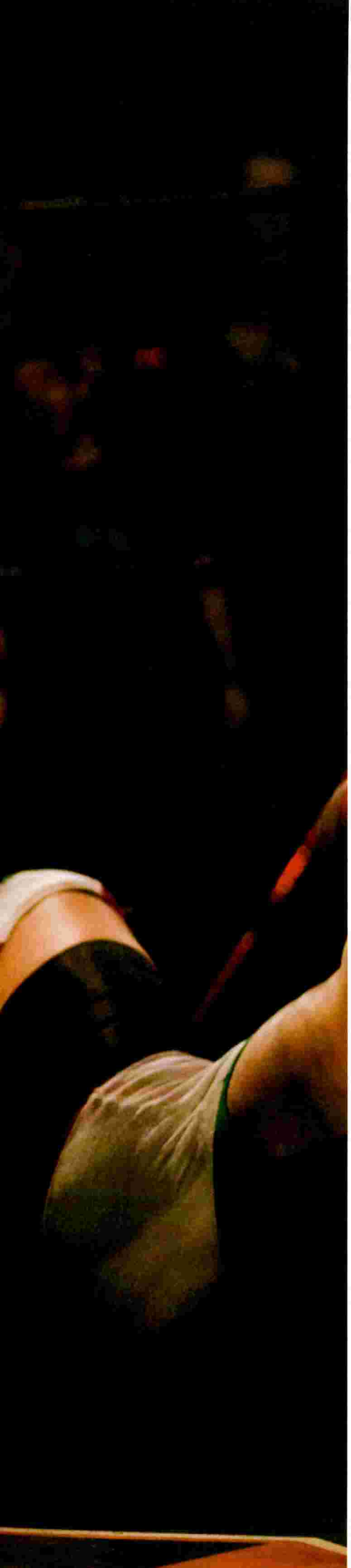
Trotz des intelligenten Hakenschlagens lassen sich aus den filmischen Bernhard-Interviews, die in ihrer Machart ein stimmiges, maßgeblich vom Autor selbst beeinflusstes Porträt ergeben, Schlüsse ziehen. Vor allem die Korrektur der vorherrschenden Wahrnehmung seines Werks wie seiner Person scheint ihm ein Anliegen zu sein. Rainald Goetz hatte bereits im April 1981 in einem Artikel für den Spiegel auf eine alternative Lektüre des Bernhard'schen Œuvres hingewiesen. Nach den »Monologen auf Mallorca« schlussfolgerte er: »Wir sollten Thomas Bernhard mit etwas weniger Ehrfurcht und tiefsinnigem Schaudern lesen und ihn dadurch zugleich ernster nehmen.« Und in der Tat: Den gutgelaunten Bernhard auf einer sonnenbeschienenen Terrasse, der vor der Kamera artig Auskunft gibt, mag man jedenfalls nicht mit einem »grummelnden, opportunistischen Kaffeehaus-Schreihals« bzw. dem »großen, faulen, provinziellen, österreichisch-deutschen Arschloch« (Maxim Biller in der FAS vom 4. Januar 2009) gleichsetzen. Freilich stellen die Widrigkeiten des Lebens das Movens seiner Kunst dar, ja, selbst die Mitmenschen bleiben ihm zuwider, »weil sie einem ja die meiste Zeit lästig sind«. Die Wut auf alles und jeden treibt ihn an: »Aus einem angenehmen Zustand heraus kann man ja nicht schreiben. Außerdem wäre man blöd, wenn man schreiben würde, wenn es angenehm wäre, weil man sich ja dem Angenehmen hingeben soll.« Aber wie geht man mit dem Unangenehmen um? Bernhard bannt es nicht allein in endlos mäandrierende Sätze, die peinvoll jede Grausamkeit der inneren Landschaft wiederholen und verstärken; er gibt es vor allem der Lächerlichkeit preis, indem er es in »Scherzmaterial« verwandelt. Das reicht dann von der schäbigen, obgleich kindlich legitimierten Schadenfreude (»Wenn meine Großmutter sich an der Herdplatte verbrannt hat, hab' ich wahnsinnig gelacht«) über den klammheimlichen Spaß an Gebrechen und Entsetzen bis zum schonungslos makabren Humor, der vor der eigenen Person nicht Halt macht. Als Bernhard beispielsweise auffällt, dass er soeben einen Schmarrn erzählt hat, nämlich dass er bis zwanzig geglaubt hätte, unsterblich zu sein, als Fünfzehn- oder Sechzehnjähriger jedoch schon todkrank war, da haut es ihn bei dem Gedanken an die eigene Sterblichkeit vor Lachen beinahe aus dem Stuhl. Somit braucht es selbstverständlich niemanden zu wundern, dass der Romancier seine Prosa ebenfalls zu weiten Teilen als Humoreske betrachtet. »Frost« etwa, dieser erste pessimistische, unterkühlte Abgesang auf die Welt? »Das ist eigentlich alle Augenblicke hell auf zum Lachen. (...) Wenn mir fad ist, oder es ist irgendwie eine tragische Periode, dann schlag ich ein eigenes Buch von mir auf – das bringt mich am ehesten zum Lachen.« Ernste Sätze habe er zwischendurch selbstverständlich auch geschrieben, doch nur, »damit die Lachsätze zusammengehalten werden«, als »Kitt für das (philosophische) Lachprogramm«. Zwar ist diese Selbsteinschätzung nur mit äußerster Vorsicht zu genießen, doch bei aller Ironie gibt sie dennoch einen Hinweis darauf, wie Bernhard sich verstanden wissen wollte und wie er arbeitete. So wie er in den »Monologen auf Mallorca« und in »Die Ursache bin ich selbst«, dem zweiten TV-Feature von Fleischmann, ständig ein wenig aufschneidet, weil man laut Bernhard ohne Übertreibung sowieso gar nichts sagen könne, so manisch treibt er zumeist die Tiraden seines literarischen Personals auf die Spitze. Nachzuvollziehen bleibt dabei eine stets anregende Denkbewegung, die das Profane und das Geistige, das Alberne und Durchdachte stetig miteinander kollidieren lässt; die dadurch entstehende Diskrepanz wirkt letztendlich oft komisch. Ist die Sprachmaschine erst einmal angeworfen, rattert sie im Takt vor sich hin und ist kaum zu stoppen; im Dienste von Rhythmus und Melodie nimmt sie jede Abschweifung, jeden noch so absurden Vergleich in Kauf. Daher darf Bernhard als Künstler abenteuerliche Thesen aufstellen, ohne sie analytisch zu begründen, oder eine misanthropische Suada anstimmen, die vordergründig schockiert, sich eigentlich jedoch in sprachlicher und vor allem musikalischer Virtuosität ergeht. Man sollte den Schriftsteller Bernhard also beständig beim Wort und somit seine amüsanten, raffiniert arrangierten Kompositionen ernst nehmen, in all ihrer düsteren Heiterkeit.

»Wenn meine Großmutter sich an der Herdplatte verbrannt hat, hab' ich wahnsinnig gelacht.«

— Thomas Bernhard

Thomas Bernhard / Krista Fleischmann
»Monologe auf Mallorca« u. »Die Ursache bin ich selbst« Die großen Interviews mit Thomas Bernhard, Filmedition Suhrkamp Nr. 4, eine DVD (Länge: 94 Min.) und ein Begleitheft (44 Seiten), Suhrkamp, 2008

rohwrestling.com



ZWEI ALTE, KAPUTTE HELDEN

»The Wrestler« von Darren Aronofsky und »JCVD« von Mabrouk El Mechri

Zwei Kämpfer, zwei Schauspieler, zwei Comebacks. Mickey Rourke wurde die Rolle des Dreigroschen-Gladiators in »The Wrestler« von Regisseur Darren Aronofsky geradezu auf den alternden Leib geschrieben. Jean-Claude Van Damme ist Jean-Claude Van Damme in Mabrouk El Mechris identitätskritischer Fallstudie »JCVD«. Wo um Mickey Rourke ein pathetischer Abgesang auf den krisengebeutelten Helden als Körpermaterialschlacht inszeniert wird, wagt der in die Jahre gekommene belgische Action-Star eine selbstironische Auseinandersetzung mit dem eigenen Image.

TEXT: ESTHER BUSS **BILDER:** KINOWELT (»THE WRESTLER«) / KOCH MEDIA (»JCVD«)

Es dauert eine ganze Weile, bis man Randy »The Ram« wirklich zu Gesicht bekommt. Im Klassenzimmer einer Grundschule, wo sich der Wrestler (Mickey Rourke) umgeben von buntem Spielzeug nach einem Kampf ausruht, versperrt sein mächtiger Rücken die Sicht – ein ramponierter Riese in einer Miniaturwelt. Und später, als er müde und erschöpft zu seinem Wohnwagen stapft, wird er nicht nur von seiner blonden Zottelmähne, sondern auch von der Dunkelheit verschluckt. Erst am nächsten Morgen, bei Tageslicht, tritt Randy vollständig sichtbar in Erscheinung, und selbst dann lässt sich seine bizarre Gestalt kaum fassen: Der »Wrestler« ist eine sonderbare Mischung aus abgefucktem Gladiator und Junkie, rührender Hulk-Figur und kaputter Maschine, ein ächzendes und keuchendes Wrack mit Hörgerät, oder wie er selber sagt: »ein altes, kaputtes Stück Fleisch«. Mickey Rourkes im Zuge zahlreicher Boxkämpfe und Schönheitsoperationen verrutschtes Gesicht macht plötzlich Sinn, es bekommt eine Geschichte.

Die achtziger Jahre sind Randys Zuhause. Es ist die Ära seiner geliebten Hardrockbands wie Ratt oder Accept, vor allem aber das glanzvolle Jahrzehnt seiner großen Erfolge im Ring, der glamourösen Auftritte in den ausverkauften Arenen und unzähliger Titelstorys. Inzwischen ist sein Stern am Wrestling-Himmel verglüht; in heruntergekommenen Turnhallen hält sich »The Ram« mit schlecht bezahlten Kämpfen über Wasser. Wenn das Geld nicht reicht, muss er als Lagerarbeiter dazuverdienen, um die Miete für den Standplatz seines Wohnwagens zahlen zu können. Gerade am

»IM CATCH EXISTIERT ALLES NUR TOTAL, ES GIBT KEIN SYMBOL, KEINE ANSPIELUNG, ALLES IST ERSCHÖPFEND ANGEGEBEN.«

— Roland Barthes —

Anfang des Films nähert sich der für seine experimentelle Bildsprache bekannte Regisseur Darren Aronofsky – zuletzt mit dem tranceartigen »The Fountain« im Kino – seiner Hauptfigur auf überraschend dokumentarische Weise. Mit nüchternem Blick begleitet er den Wrestler in seiner Alltagsroutine: beim ganz selbstverständlichen Umgang mit anabolen Steroiden, dem Gang zum Friseur, wo sich Randy seine angefressenen Haare aufblondieren lässt, dem Besuch im Solarium oder auch bei den Vorbereitungen für einen bevorstehenden Kampf. Die Kamera folgt ihm dabei oftmals wie ein Schatten – ein Stilmittel, das eine Annäherung an die Figur ermöglicht, ihr Innenleben dabei aber nicht allein hinter dem Gesicht zu ergründen sucht. Durch den sachlichen, beobachtenden Blick hebt sich der klobige Rammbär umso exotischer gegen die graue Wirklichkeit ab, erhält aber gleichzeitig eine Glaubwürdigkeit und auch Authentizität. Dieser Doppeleffekt führt bei der Wrestler-Figur zu einem interessanten Identitätszwiespalt, denn im Grunde ist alles an ihm Fake: seine blonde Mähne, die gebräunte, fast verbrannte Haut, seine drogengepimpten Muskeln; sogar sein bürgerlicher Name Robin Ramsinski ist dem Kunstwesen »The Ram« fremd geworden. Und schließlich ist Wrestling, das seinen Ursprung in den Jahrmarktsattraktionen des 19. Jahrhunderts hat, nichts anderes als eine große inszenierte Show mit einer festgelegten Storyline, fiktionalen Charakteren und einer klaren Rollenverteilung. Hier wiederholt sich der ewig mythologische Kampf zwischen Gut und Böse, verkörpert durch die Kontrahenten im Ring – auf der einen Seite »The Face«, der Publikumsliebling, auf der anderen sein böses Pendant »The Heel«. Vor allem in den USA ist Wrestling mit einem explizit politischen Zeichensystem aufgeladen – beispielhaft in Aronofskys Film steht hierfür ein Kämpfer namens Ayatollah, Randys iranische Fahnen schwingender Gegner.

Roland Barthes hat die spektakuläre Form des Schaukampfs in dem 1957 in seinen »Mythologies« veröffentlichten Aufsatz »Die Welt, in der man catcht« mit dem antiken Theater verglichen und es ein »exzessives Spektakel« genannt, ein großes Schauspiel des Schmerzes, der Niederlage und der Gerechtigkeit. Das Wesen des Wrestlings beschreibt er darin als die Vorführung evidenter Rollen und überzogener Gesten, die bis zum Höhepunkt ihrer Bedeutungen ausgebaut würden. Dabei erwarte das Publikum nur das Bild von Leidenschaft, nicht aber Leidenschaft selbst: »Im Catch existiert alles nur total, es gibt kein Symbol, keine Anspielung, alles ist erschöpfend angegeben; die Geste schneidet, indem sie nichts im Dunkeln lässt, jeden parasitären Sinn ab und präsentiert dem Publikum eine reine und volle Bedeutung, rund wie eine Natur. Diese Emphase ist nichts anderes als das volkstümliche und überlieferte Bild der vollkommenen Verständlichkeit des Realen.« Roland Barthes Worte erscheinen heute idealisierend angesichts der geschundenen Körper, wie sie die theatralen Spektakel in »The Wrestler« hervorbringen. Als bei einer Autogrammstunde ein paar ausrangierte Exemplare der Szene auftauchen, sieht man sich fast an eine Freak Show erinnert – einige sitzen im Rollstuhl, andere haben Pro-

thesen. Eine Schreckensvision vom Verlust der körperlichen Identität. Ohnehin führen die zu Muskelmonstern mutierten Wrestler ein radikal gestaltetes Körperbild vor, das sich nicht nur von dem des gesunden und schönen (Hollywood)körpers unterscheidet, sondern auch die Vorstellung seiner natürlichen Verfasstheit ernsthaft anzweifelt.

Der Wrestling-Ring findet bei Aronofsky sein adäquates Gegenüber in einer trostlosen Striptease-Bar, die Randy regelmäßig aufsucht, um die Tänzerin Cassidy zu sehen. Die Zeichen ihrer einstudierten Verführungs-Performance liest Randy nur allzu wörtlich, dabei müsste gerade er die Kluft zwischen Schein und Sein verinnerlicht haben. Die Striptease-Bühne wird als eine weibliche Arena in Szene gesetzt, in der Cassidy – natürlich auch ein Künstlername – ihren nicht mehr ganz jungen Körper zu Markte trägt. Jedes Mal aufs Neue spult sie ihre Rolle als Sexobjekt herunter – ein automatisiertes Repertoire an betörenden Gesten, das seine Abnutzungserscheinungen jedoch kaum mehr verbergen kann. Immerhin verfügt Cassidy über genügend Distanz zum eigenen Habitus – manchmal scheint sie sich angeödet selbst zu betrachten. Zudem hat sie ein funktionierendes Leben außerhalb ihrer Stripperinnen-Existenz; zwei Dinge, an denen Randy scheitert, was ihn zum tragischen Held werden lässt. Ihm bleiben nur die Kinder aus der Nachbarschaft, die höflich, aber doch etwas gelangweilt seine Einladungen zu einer Runde Nintendo annehmen (das Spiel mit »The Ram« als Hauptfigur ist nicht mehr ganz so neu), und der familiäre Zusammenhalt mit seinen Wrestling-Brüdern, die eine Art Umkleideraum-Kameradschaft pflegen. Nachdem sein körperlicher Verfall schließlich in einem Herzinfarkt gipfelt, muss Randy notgedrungen in Rente gehen. Abgetrennt von seinem alten Leben versucht er, Kontakt zu seiner, ihm völlig entfremdeten Tochter aufzunehmen und in der ›normalen‹ Arbeitswelt Fuß zu fassen. Randy, selbst ganz Fleisch, findet nun ausgerechnet in der Fleischwarenabteilung eines Supermarkts eine Anstellung. Hinter der Theke verschwimmen für ihn immer wieder die Grenzen zwischen Metzgerhandwerk und Kampfkunst – selbst aus dem Verkauf eines Stücks Schinken entsteht eine akrobatische Show. Und wenn der Ex-Wrestler in seiner lächerlichen Arbeitskleidung – Plastikschürze und Hygienehaube auf dem Kopf – durch die Lagerräume des Supermarktes stapft, die Kamera im Nacken, dann fühlt man sich an die verzweigten Sporthallen-Korridore erinnert, die ihn einst in die Arena führten. Aronofsky zeigt hier jedoch wenig Vertrauen in das Vorstellungsvermögen seiner Zuschauer, die Szene wird überdeutlich vom Sound des tobenden Publikums begleitet. Ebenso wie Randy versagt auch der Film in der ›Welt da draußen‹. Denn wenn die Hauptfigur ihre Wrestler-Persona abzulegen sucht, um ein ganz ›gewöhnlicher‹ Mensch zu werden, ein handfester Freund, ein liebevoller Daddy, dann kippt der Dokumentarismus ins konventionell Melodramatische und verliert sich in sentimentalen Klischees. In diesen Momenten wird auch die Filmfigur vom Schauspieler und Celebrity Mickey Rourke überlagert: Wenn Randy etwa über sein gescheitertes Leben sinniert und darüber ein paar Tränen vergießt, lässt sich daraus nicht zuletzt auch ein Resümee von Rourkes tragischen Verfehlungen der letzten Jahrzehnte lesen.

Nachdem die Welt also nur Schläge austeilt, kehrt Randy schließlich wieder in den Ring zurück: »Hier verletzt mich niemand« – das klingt natürlich einigermaßen grotesk angesichts der Prügeleien und Torturen, die sein Körper trotz detaillierter Absprachen und geplanter Choreographien durchleiden muss. Doch genau in der Fokussierung auf die spezifische Materialität des Körperlichen, auf den zur Schau gestellten, manipulierten und versehrten Body, entfaltet »The Wrestler« seine Radikalität. Selten zuvor hat ein Film den Körper als Topos so exponiert in den Vordergrund gestellt – Linda Williams' Begriff des ›Körpergenres‹, den die Filmwissenschaftlerin auf das Melodram, den Porno und den Horrorfilm angewendet hat, könnte hier kaum treffender sein. Doch wo Williams in den Körpergenres den Körper vornehmlich in einem Zustand unkontrollierter (Über)Erregtheit, der Ekstase, der Angst und überwältigender Emotion ausmacht, da ist bei Aronofsky das Gegenteil der Fall: Sein Film gleicht vielmehr einer genauen Studie über den Körper als Ort von Disziplinierung und Formung mit Markt- und Schauwert.

Die Kampfszenen in »The Wrestler« sind spektakulär und physisch geradezu schmerzhaft spürbar. Dabei kommen sie ohne jede sportliche Idee aus – es gibt weder Gewinner noch Verlierer, noch einen dramaturgischen Bogen vom Aufstieg bis zum Fall. Zu sehen ist vielmehr, was Barthes als eine »Summe von Schauspielen« beschrieben hat, »von denen keines eine Funktion ist: Jeder Augenblick verlangt die totale Kenntnis einer Leidenschaft, die geradlinig und allein aufbricht, ohne jemals bis zur Krönung eines Ereignisses anzudauern.« Bei einem besonders wüsten Kampf, der wie ein Zitat aus einem Torture Porn wirkt, kommen beispielsweise Klammergeräte, zerbrochenes Glas, Baumaterialien und Stacheldraht zum Einsatz. Als der Gegner Randy einen 20-Dollar-Schein an die Stirn tackert, hat das Publikum einen Heidenspaß und schreit ekstatisch auf. Nicht von ungefähr erkennt Cassidy in diesem Martyrium Parallelen zur Hauptfigur ihres Lieblingsfilms: »Die Passion Christi« – »Diesen Typen hat man mit allem bombardiert, was es gibt.« Innerhalb der voyeuristischen Inszenierung von Schmerz und Gewalt scheint es im Wrestling keine Grenzen zu geben; dabei macht das Spektakel Erscheinungsformen des Körpers sichtbar, die außerhalb des Rings verworfen und tabuisiert werden. Die vereinbarte Täuschung ist allerdings nur dann überzeugend, wenn sie gleichzeitig das Spiel mit der Authentizität aufrechterhält. Nicht zuletzt führt »The Wrestler« damit seine eigene Methode vor.

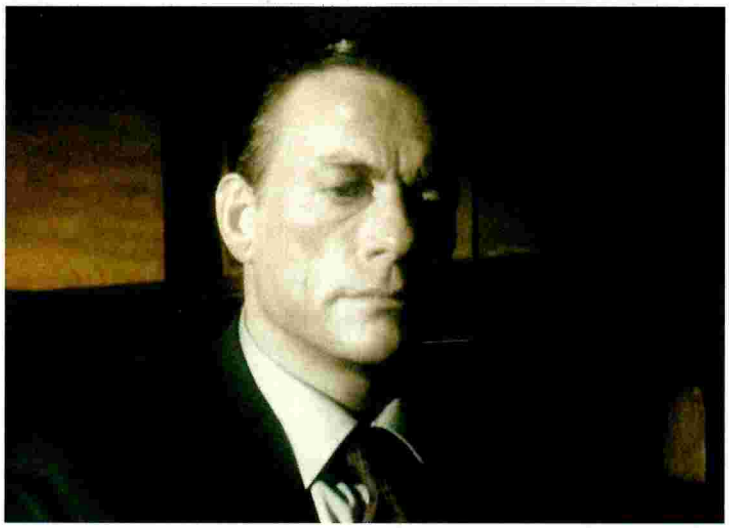
»The Wrestler« *USA 2008 Regie: Darren Aronofsky. Mit Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, 109 Min. (Kinowelt) Start: 26. Februar*

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN FIGHT

TEXT: DORIS KUHN

Wir fürchten uns davor, geliebte Stars altern zu sehen. Besonders im Action-Kino fürchten wir uns vor Depressionen beim Anblick von Muskelabbau, Langsamkeit und schlecht gefärbten Haaren, beherrschten die Action-Helden doch vor der Schauspielerei oft ein solideres Handwerk, nämlich die Disziplin einer Kampfkunst. Bei den ruhmreichen Helden der B-Picture-Genres, bei den Stars der Action- und Martial-Arts-Filme, den Kriegern der Eastern-Movies war es stets das Talent zum atemberaubenden physischen Einsatz, das uns in den Bann geschlagen hat, das Kulte hat entstehen lassen um jene Männer, denen Sekundärtugenden wie die Fähigkeit zum gesprochenen Dialog egal schienen.

Mit den Jahren kommt aber unweigerlich der Moment, an dem die Filmvermarktung abweichende Botschaften über die fallenden Helden kolportiert. Dann heißt es mit einem Mal, der Kämpfer zeige jetzt ›sein schauspielerisches Talent‹. Sätze wie diese markieren zumeist den Anfang eines langen, grausamen Endes. Denn unser Held, der bislang in allem kraftvoll war, nur kaum als Charakterdarsteller, hat seine Legitimation als Verkörperung einer reinen Bewegungsästhetik verloren. Er muss jetzt Schauspieler sein, denn er ist auf jenen Feind getroffen, gegen den er



DER WEG NACH UNTEN IST GENAUSO LANG WIE DER NACH OBEN, ÄHNLICH MÜHSAM, ABER UM VIELES TRAURIGER

nur verlieren kann: das Alter. Das ist der Fluch der Oberflächenreize, besonders des oft spärlich bekleideten Körper-Fetischs. Exemplarisch können wir dieser Tage den Fall des Helden Jean-Claude Van Damme begutachten. Für ihn hat sich der Traum vom Martial-Arts-Star erfüllt, alles lief halbwegs wunschgemäß, der Ruhm war da, nicht nur für 15 Minuten, sondern viele Filme lang. Aber auch für ihn gilt, was Mickey Rourke, Rutger Hauer, Sylvester Stallone und Arnold Schwarzenegger vor ihm durchleben mussten: Das Problem dieser Männer ist nicht, dass sie nicht erreicht hätten, was sie wollten, sondern, dass sie ab einem bestimmten Alter eine Exit-Strategie zu verfolgen hatten. Was ja jeder muss, aber nicht jeder kann Gouverneur eines amerikanischen Staates werden.

Der Weg nach unten ist genauso lang wie der nach oben, ähnlich mühsam, aber um vieles trauriger. Erst jetzt treten die wahren Nehmerqualitäten zutage, die einen Kämpfer auszeichnen: Wie viel einer einstecken kann und mit welchem Selbstverständnis er das tut, das ist das eigentliche Thema des Niedergangs. Weil es letztlich nicht so wichtig ist, wie oft ein Kämpfer zu Boden geht, sondern vielmehr, wie schnell, wie unbeirrt und mit wie viel Würde er anschließend wieder aufzustehen vermag. Darum handeln die schönsten der Kampfsportfilme auch vom Verlieren.

Filme dieser Art hat Jean-Claude Van Damme zu Genüge gemacht, nachdem er sich vom schmalen Bürschchen aus einem Brüsseler Vorort zum Kampfsport-Champion hochtrainiert hatte. In Brüssel, in den späten Siebzigern, hieß er noch Jean-Claude Van Varenberg, lernte Karate, Kickboxen, Taekwondo und angeblich sogar Muay Thai, eine damals hier recht rare Kampfkunst. Er hatte Talent, es gab Europa- und Weltmeisterschaftskämpfe, er kam nach Amerika und Hongkong; er knüpfte Kontakte, nicht nur im Ring, traf Chuck Norris, es entstanden die ersten Filme und schließlich räumte Van Damme mit »Bloodsport« an den Kinokassen ab. Das war 1988, und von diesem Zeitpunkt an emanzipierte sich Van Damme zu einer Vaterfigur für Outlaws, oder zumindest zu deren großem Bruder. Perspektivlose junge Männer hängten sich seine Poster ins Zimmer, ungelenke Filmliebhaber gingen auf in ihrer Bewunderung für die akrobatischen Höchstleistungen, mit denen Van Damme die Schwerkraft besiegte. Das ganze Genre des Martial-Arts-Movies erlebte eine Blütezeit, wenn auch die Filmkritik nicht immer folgen mochte.

Van Damme übertrug sein Wettkampfwissen auf das Kino: Er drehte sowohl mit US-Regisseuren wie Robert Harmon (»Nowhere to Run«) oder Peter Hyams (»Timecop«, »Sudden Death«), als auch mit chinesischen wie Tsui Hark (»Double Team«) und John Woo (»Hard Target«). Gerade die berühmten Regisseure des Hongkongfilms gingen eine fruchtbare Beziehung zu dem Muskelmann mit dem sensiblen Blick ein: Van Damme bekam Rollen, dafür öffneten sich die Tore Hollywoods für Lam, Hark und Woo. Eine gewisse verträumte

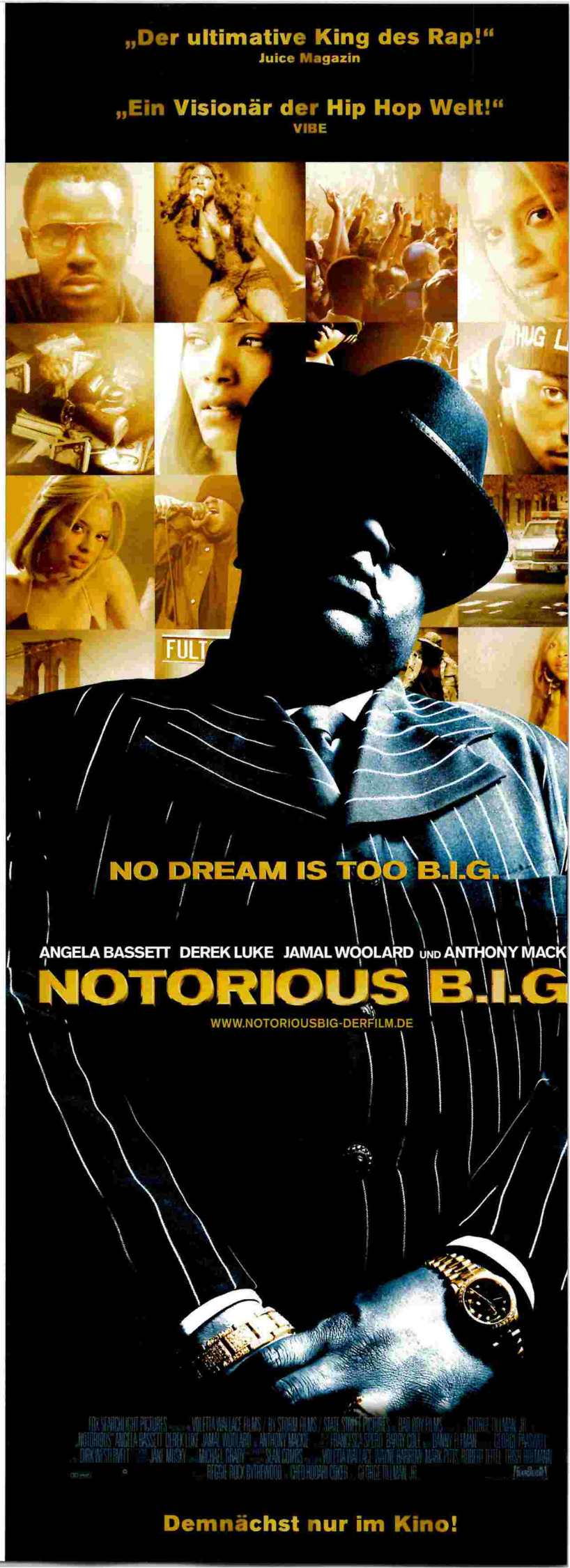
Eleganz trug Van Damme daraufhin allein in den neunziger Jahren durch 17 Filme. Darunter auch solche, in denen der Held kaum mehr der Bewegung fähig ist, seine Feinde bereits mit Waffengewalt statt mit bloßen Händen erledigt und sich dabei manchmal noch an eine Wand lehnen muss. Die üblichen glamourösen Vergnügen des echten Lebens setzten Van Damme zu: Selbstüberschätzung, Frauen, Drogen. In Polemiken über ihn hieß es mit einem Mal, man nenne ihn hinter vorgehaltener Hand gern »Jean-Claude Vingt Grammes«. Die schlafwandlerische Sicherheit des Kampfsportlers wich echter Müdigkeit. Die Filmzeitschrift 24 schrieb über Van Damme, den Schauspieler: »Er war nicht mehr zuhause in seinen Filmen, er war heimatlos in sich selbst.«

Im Jahr 2008 dann begann der Prozess der Läuterung. Alter, Geldnot, Heimatlosigkeit mögen Jean-Claude Van Damme in die Arme des Regisseurs Mabrouk El Mechri getrieben haben, wahrscheinlicher ist, dass er das Potenzial des Drehbuchs erkannte. Geschickt kontextualisiert El Mechri die Götterdämmerung Van Dammes in einem Spielfilm mit verzweifeltem Unterton, der trotzdem geradezu strotzt vor Übermut. »JCVD«, so der Titel des Werks, ist im Gegensatz zu Darren Aronofskys »The Wrestler« kein pathosgeladenes Requiem für einen alternden Helden. »JCVD« schäkert vielmehr mit der Melancholie seines Stars und gibt sich dabei der Selbstironie hin. Jean-Claude Van Damme spielt sich selbst, oder vielmehr eine Person, die in Teilen mit dem Star Van Damme übereinstimmt. »Diese Methode der Selbstdarstellung, -parodie und -demontage ist seit ›Being John Malkovich‹ eine beliebte Variante der Filmdramaturgie«, um noch einmal 24 zu zitieren, und El Mechri fügt dem nun eine europäische Spielart hinzu.

Die Story von »JCVD« erinnert inhaltlich an Sidney Lumets Thriller »Dog Day Afternoon«, nur wird hier das Versagen des Kämpfers hinzugefügt: Jean-Claude Van Damme ist Jean-Claude Van Damme, ziemlich heruntergekommen nach Dreharbeiten in Billiglohnländern, nach einem verlorenen Sorgerechtsprozess um seine Tochter, nach allerhand Spott über sein filmisches Œuvre. Ohne Geld und ohne einen nächsten Film vor Augen kehrt er zurück nach Brüssel, in seine Heimat, in der die Menschen ihn noch für eine Lichtgestalt halten. Dort gerät er in einen Überfall mit Geiselnahme und wird gezwungen, im Namen der Täter die Verhandlungen mit der Polizei zu übernehmen. Die Öffentlichkeit ist verblüfft über die kriminellen Talente ihres Idols, und während das Fernsehen Sondersendungen über Van Damme bringt und die Geiselnehmer ihm ihre Bewunderung gestehen, unterwirft sich der Action-Star tatenlos der Situation: genug Anlass, das Missverhältnis zwischen seinem Image und der Realität auszuloten.

Dabei ist der Regisseur El Mechri Filmliebhaber genug, um nicht nur Zitate aus amerikanischen B-Movies und kleine Hommagen an ebendiese einzuarbeiten, er ist auch stilsicher genug, um seine Figuren mit amüsanten französischen Charaktereigenschaften und die erzählte Geschichte mit tief ironischen Momenten auszustatten. Man langweilt sich keine Minute, auch die befürchtete Depression will sich nicht einstellen. In »JCVD« siegt der Humor über die Wehmut, und gerade dadurch gelingt Jean-Claude Van Damme die Verwandlung vom einst jungen Helden in einen souveränen alten Helden.

»JCVD« *Belgien 2008. R: Mabrouk El Mechri. B: El Mechri, Frédéric Bénudis. Mit JCVD, Francois Damiens, Zinedine Soualem. 90 Minuten. DVD ab April bei Koch Media.*



IM MÄRCHENWALD DER PSYCHIATRIE

»Ein Leben für ein Leben« von Paul Schrader

TEXT: RALF KRÄMER **BILD:** 3L GROUP, © 2008

Lässt sich das Verbrechen des Holocaust als bizarres Psychogramm abbilden? Paul Schrader, Autor von »Taxi Driver«, inszeniert in seinem neuen Film ein grausames Spiel, das als Hundeleben getarnt ist.

Paul Schrader hat sich als Drehbuchautor und Regisseur stets Männerfiguren gewidmet, deren archaische Persönlichkeiten im Kontext der Moderne scheitern. 33 Jahre ist es her, dass Schrader für Martin Scorsese »Taxi Driver« schrieb. Damals rebellierte der Soziopath Travis Bickle (Robert De Niro) im Schmutz New Yorks gegen eine Gesellschaft, in der er für sich keinen Platz sah. Er erfand sich als durchtrainierter Irokesen-Punk neu und setzte zum Amoklauf an. Nun hat sich Schrader in »Ein Leben für ein Leben« als Regisseur einen Mann vorgenommen, der rein äußerlich kaum weiter von Travis Bickle entfernt sein könnte. Adam Stein ist ein eleganter Salonlöwe, mit Charme, Witz und vollendeten Umgangsformen, die er wie eine Rüstung trägt – erst recht, als er in eine Welt gerät, die seine Persönlichkeit in Frage stellt. In einem Sanatorium, das sich wie eine Fata Morgana aus der israelischen Wüste erhebt, werden er und andere Überlebende des Holocaust psychiatrisch behandelt.

Adam Stein (Jeff Goldblum) war im Berlin der frühen dreißiger Jahre ein aufstrebender Varieté-Künstler, ein Zauberer und Komödiant, der ein stetig wachsendes Publikum in seinen Bann zog. Als sei es als Metapher auf die zeitgleich stattfindende Verführung durch die Nationalsozialisten gedacht, stilisierte sich Stein vom virtuosen Zampano zum schicksalbestimmenden Heilsbringer. Eines Abends steigt er ins Publikum zu einem Fremden (Willem Dafoe) herab und sagt ihm auf den Kopf zu, dieser habe vor sich umzubringen. Zur Bestätigung zieht er dem Überführten ein Gläschen mit Schlafmitteln aus dem Mantel. Das Publikum jubelt, der Selbstmordkandidat fühlt sich erkannt und geläutert, lebt weiter und begegnet Stein wenige Jahre später wieder. Im KZ. Dort sind die Rollen vertauscht. Der Jude Adam Stein ist Gefangener, zum Tode verurteilt, mitsamt seiner Frau und seinen beiden Töchtern. Der Mann, der einst die Tabletten im Mantel hatte, trägt nun eine SS-Uniform, heißt Klein, ist kein Jude, sondern Lagerkommandant. In einem Moment sadistischen Größenwahns und ehrfürchtiger Dankbarkeit befördert Klein seinen einstigen Lebensretter zu seinem persönlichen (Spiel-)

Gefährten. Die Erinnerung an eine von Adams Bühnennummern lebt in einer nicht endenden Privatvorstellung auf. Adam mimt einen Hund, unterwürfig und treu gegenüber seinem Herrchen, misstrauisch, ja bissig gegenüber allen Fremden. Er umschleicht den Nazi auf allen Vieren, apportiert, bellt, lässt sich kraulen, isst aus dem Napf, wird zum Tier, in der vagen Hoffnung, in dieser Rolle den Schlüssel zur Rettung seiner Familie gefunden zu haben.

Kurz vor der Befreiung des Lagers 1945, Adams Frau und seine Tochter Lotte sind in der Gaskammer umgekommen, wird die Schicksalsuhr wieder zurückgedreht. In seiner aussichtslosen Lage vermacht Klein Adam die Berliner Villa eines enteigneten Millionärs, vollzieht den einst geplanten Suizid und entlässt seinen Hund in die Welt – von der dieser allerdings nichts mehr wissen will. Bis Adam sechs Jahre später die Nachricht erhält, dass seine Tochter Ruthie den Holocaust überlebt hat und in Haifa lebt. Sie habe einen Italiener geheiratet und erwarte ein Kind, heißt es. Adam zögert, macht sich dann aber auf die Reise. In Haifa jedoch erwartet ihn eine Trauerfeier. Ruthie ist tot. Adam bleibt nichts, außer sich und seinen Schuldgefühlen. Er kommt ins Sanatorium.

Dort ist Adam der König unter den Irren, verzaubert Patienten und Personal mit seinen Tricks. Im undefinierten Lebensraum derer, die nicht wissen, warum ausgerechnet sie überlebt haben, gilt er als Autorität, als Erlösergestalt. Adam nährt seinen Ruf, in dem er immer wieder seinen Tod, seinen Selbstmord vortäuscht, um dann wieder aufzuerstehen. So setzt er sich über sein eigenes, von willkürlichen Entscheidungen über Leben und Tod bestimmtes Schicksal hinweg, entlarvt alle Existenz als verrücktes Spiel. (»Adam Resurrected« heißt der englische Titel von Film und Romanvorlage.) Seinem behandelnden Chefarzt Dr. Gross (Derek Jacobi) ist Adam ein Rätsel, Provokateur und Forschungsobjekt zugleich. Für die Krankenschwester Gina (Ayelet Zurer) ist er der unwiderstehliche Liebhaber. Wenn sie sich in Schwesterntracht rücklings auf dem Boden windet, alle Viere von sich gestreckt, und in der unterwürfigen Haltung einer läufigen Hündin ihren Patienten anwinselt, gibt das ein sehr befremdliches Bild ab. Ansonsten hat Adam Stein Angst vor Hunden, er erträgt sie nicht, leidet sozusagen an einer Allergie gegenüber seinem früheren, aufgezwungenen Selbst – bis er schließlich im Sanatorium einem Wolfsjungen begegnet, einem verwahrlosten Kind, das nicht mehr unterscheiden kann zwischen der Art, wie es behandelt wurde, und dem Wesen, das es ist. Adam und der Junge sind die Einzigen, die sich gegenseitig helfen können.

Ein Mann, der sich vor dem Tod rettete, indem er zum Hund wurde; eine Krankenschwester, die sich ihm zu Füßen legt, als wäre sie Knochen und Hündin zugleich; ein Kind, das sich wirklich für einen Hund hält – so eine Familie hat das Kino noch nicht gesehen, die Literatur schon. Die irritierende, sexuell aufgeladene Drehbuchvorlage stammt von dem israelischen Autor Yoram Kaniuk, erschien erstmals 1968 als Roman »Adam ben Kelev« und wurde in Deutschland unter dem Titel »Adam Hundesohn« veröffentlicht. Kaniuk erzählt in seinem faszinierenden Reportageband »Der letzte Berliner« (2002), seine von Deutschland begeisterten Eltern hätten ihn 1929 in einer Pension zwischen Weimar und Buchenwald gezeugt. Geboren wurde er 1930 in Tel Aviv. Als junger Mann arbeitete

Schrader verfilmte eine irritierende, sexuell aufgeladene Drehbuchvorlage

er unter anderem auf einem Schiff, das Holocaust-Überlebende nach Israel brachte. Nach einer Verwundung im Unabhängigkeitskrieg 1948 ging er für zehn Jahre nach New York, wo er zum Chronisten des wilden, vom Jazz getriebenen Nachtlebens avancierte. 16 Romane hat er geschrieben, für Susan Sontag zählte er zu den drei nicht englischsprachigen Autoren, die sie am meisten verehrte – neben Márquez und Handke.

Die Verfilmung von »Adam Hundesohn« balanciert permanent auf einem schmalen Grat und läuft dabei immer wieder Gefahr, sich in ihren Konstruktionen zu verfangen, ihre Behauptungen der Banalität preiszugeben. Da wäre zum einen der offenbar mit zwanghafter Regelmäßigkeit durchbrechende Trieb von Filmemachern, die Welt der Psychiatrie als Märchenwald wahrzunehmen. In dem halten sich Bewohner auf, die sich ihrer eigenen Realität vollkommen gemäß verhalten; in den Brüchen zur Außenwelt wird gerne eine kitschige Poesie ausgemacht, hinter der letztlich immer wieder die gleiche Frage steht, was denn nun ›normal‹ und was eben ›nicht normal‹ sei. An dieser wenig hilfreichen Reduktion scheiterten schon gemeinhin als ›Klassiker‹ geltende Versuche wie »Einer flog übers Kuckucknest«. Zum anderen stößt der den Film begleitende pathetische Gestus unangenehm auf. Es sei die angeblich »erste israelisch-deutsche Produktion eines Holocaust-Stoffes, ein Film, in dem jüdische und nichtjüdische Schauspieler zusammen vor der Kamera stehen«, zitiert das Presseheft stolz eine Meldung aus dem Spiegel. Man kann sich natürlich auch von der Unmittelbarkeit dieses Films distanzieren, indem man ihm vorwirft, so platt zu sein, dass er nichts weiter leiste, als die Unverfilmbarkeit des Romans unter Beweis zu stellen. Interessanter allerdings ist es, die Figur Adam Stein im Zusammenhang von Paul Schraders Gesamtwerk zu betrachten, als vorläufig letzten jener Antihelden, von denen der »Taxi Driver« Travis Bickle nur der erste war. In Scorseses »Wie ein wilder Stier«, an dessen Buch Schrader abermals beteiligt war, ist der Boxring der Fluchtort für den Mittelgewichts-Weltmeister Jake LaMotta, jener Ort, an dem er eine übersichtliche Entsprechung seiner Weltwahrnehmung findet: Er kämpft für sich, der Feind sind alle anderen. Zeitweilig die Ausnahme bildende Beziehungen zu seinem Bruder oder seiner Frau untergräbt er so lange, bis er in einem höchst destruktiven Akt selbst erfüllender Prophetie am Ende nur noch sein Spiegelbild als Gesprächspartner erträgt.

In »Mosquito Coast« von 1986, Regie führte Peter Weir, wird der Wahn eines exzentrischen Erfinders zur tödlichen Bedrohung für seine eigene Familie. Er kehrt der westlichen Gesellschaft den Rücken, um im mittelamerikanischen Regenwald seine Vorstellung einer Zivilisation zu errichten. In »Mishima« verdichtete Schrader 1985 die literarischen Alter Egos des japanischen Schriftstellers, Radikalkonservativen und verunsicherten Homosexuellen Yukio Mishima und dessen 1970 vollzogenen Selbstmord zu einer beeindruckenden biografischen Collage. Mishimas Begeisterung für die Selbstinszenierungsmöglichkeiten des Theaters, sein Drang, die Wirklichkeit zu verändern, und der Zwang, sich schließlich doch in die Kunst zu flüchten, all das findet sich auch bei Adam Stein wieder, umformuliert in die Notwendigkeit, die Grenzen zwischen sich und der Kunstfigur, dem Hund, aufzulösen. Schraders Faszination für Yukio Mishimas Wahl des Seppuku, des rituellen Suizids, als Protest gegen den Niedergang der Traditionen des Kaiserreiches Japan, hat sich in der geschichtsnahen Fiktion von »Ein Leben für ein Leben« optimistisch gewendet. Hier spaltet ein typischer Schrader-Held erneut seine Weltwahrnehmung, flüchtet sich in eine Wahnvorstellung, die ihm vor allem erlaubt, seine Identität selbst definieren zu können. Stein ist der tragische Gefangene dieser neuen Identität. Dass deren Wandel nicht zwangsläufig in Destruktion münden muss, sondern auch eine heilende Wirkung entfalten kann, ist eine Aussage, die von Paul Schrader aber nicht zu erwarten war.

»Ein Leben für ein Leben« *USA/Israel/Deutschland 2008, Regie: Paul Schrader, mit Jeff Goldblum, Willem Dafoe, Gina Ayelet Zurer, Derek Jacobi, 102 Minuten (3L Group) Start: 19. Februar*

DIE FREIEN UND DIE EINGESPERRTEN

»Public Enemy No.1« von Jean-François Richet

TEXT: RALF KRÄMER **BILD:** SENATOR, © 2008

Der französische Bankräuber, Polizistenmörder und Ausbrecherkönig Jacques Mesrine ist eine Ikone der Anarchisten. Es war nur eine Frage der Zeit, bis seine Autobiografie »Der Todestrieb« im großen Stil verfilmt wird.

Seit seinem Erscheinen 1977 gilt »Der Todestrieb«, der Lebensbericht des Bankräubers, Entführers und Mörders Jacques Mesrine als Schlüsselwerk der anarchistischen Literatur. 1984 scheiterte André Génovès, der Produzent einiger Claude-Chabrol-Klassiker, mit seiner zweiten und bisher letzten Regiearbeit an diesem Jahrhundertroman – sein »Mesrine« geriet zu einem einseitigen, recht gewöhnlichen Gangsterfilm. Die Frage, ob es überhaupt möglich sei, für Mesrine eine angemessene Bildsprache zu finden, bleibt auch von dem nun in den Kinos anlaufenden neuen Versuch ungelöst. »Public Enemy No.1« scheitert ebenfalls, wenn auch auf grandiose Art.

Die schönste Idee von Jean-François Richet, dem 42-jährigen, in einer Pariser Banlieue aufgewachsenen Regisseur, der zuletzt mit dem John-Carpenter-Remake »Das Ende – Assault on Precinct 13« auf sich aufmerksam gemacht hatte, wäre wohl ganz im Sinne seines Titelhelden gewesen. Jacques Mesrine war bekannt dafür, regelmäßig zwei in unmittelbarer Nachbarschaft liegende Banken hintereinander auszurauben und so den Tunnelblick der Staatsorgane für eine Vermehrung des eigenen Profits zu nutzen. Richet dachte sich, wenn er schon die Geschichte von Mesrine verfilme, warum dann nicht gleich in zwei Filmen? Mehrteilern im Kino haftet ja immer ein wenig der Charme des Wahnsinns an. Noch im cineastischen Kurzzeitgedächtnis abgelegt sind etwa die beiden »Kill Bill«-Teile von Quentin Tarantino, mit dem Richet seine Vorliebe für detailgetreue Nachbildungen an sich abgelaufener Kinokonventionen teilt. Aber in diesem Fall macht die Zweiteilung auch über die reine Plotfülle hinaus Sinn. Richet zerlegt die gut zwanzig Jahre dauernde Gangsterkarriere mit einigen Überschneidungen in die Zeit von 1959 bis 1973 einerseits und andererseits in die Jahre von 1973, bis zu seiner spektakulären Erschießung durch Scharfschützen am 2. November 1979 – am helllichten Tag und mitten im Pariser Verkehr. Beide Teile trennt etwa der

Moment, in welchem Mesrine anfängt, seine Memoiren aufzuschreiben. Deren französischer Originaltitel lautet wie heute der Originaltitel des ersten Teils: »L'Instinct de mort«. Teil zwei, mit dem Originaltitel »L'Ennemi public n° 1« beschreibt also nicht nur die Zeit, in der Jacques Mesrine als Staatsfeind klassifiziert und gejagt worden war, sondern vor allem jene Zeit, in der er zum Mann von öffentlichem Interesse wurde, dessen Gesicht gar nicht erst auf Steckbriefen aufzutauchen brauchte, weil er ohnehin Zeitungen und Illustrierten bereitwillig Interviews und Fotoshootings gewährte, in denen er sich zu einem modernen Robin Hood stilisieren ließ. Analog zu dieser geänderten Selbstwahrnehmung seines Helden wechseln Richet und sein Stammkameramann Robert Gantz die Bildästhetik. »L'Instinct de mort« ist noch relativ klassisch gefilmt, orientiert an der filmhistorischen Wendemarke zwischen der Gangsterkino-Tradition eines Jean-Pierre Melville und dessen gebrochener Fortführung durch die Nouvelle Vague. »L'Ennemi public n° 1« wird dann ganz ein Kind der siebziger Jahre, die Kamerawinkel senken sich zunehmend in die Schräge, es regnet ständig, die Schnitte werden schneller. Auch Split-Screen-Momente gibt es, doch bleiben sie Dekor, ähnlich plump wie die enervierende Unart, »London Calling« von The Clash einzuspielen, sobald die Handlung mal kurz nach London verlegt wird, oder gar »No, je ne regrette rien« aufzulegen, wenn Mesrine auf seiner letzten Fahrt durch Paris kurvt. (An dieser Stelle sei erwähnt, dass es der Filmmusik, für die sich Marco Beltrami und Marcus Trumpp sehr kompetent bei den klassischen Scores von Bernard Herrmann bedient haben, sehr oft gelingt, eine dramatische Atmosphäre zu schaffen, hinter der die Inszenierung leider immer wieder zurückbleibt.)

Dabei wäre zum Beispiel Split-Screen eine denkbare Möglichkeit gewesen, die vielen Facetten der Figur Mesrine schärfer einzugrenzen. Dass jede Biografie, jedes der etlichen Bücher, die seit Mesrines Tod entweder an der Legende strickten oder sie zu entzaubern suchten, seinem Film zu einer breiteren Perspektive verholfen hätten, bleibt jedenfalls Richets ehrenvolle Absichtserklärung, die er selbst allerdings schon in den Vorspännen beider Filme relativiert. »Kein Film kann die Komplexität eines Menschenlebens abbilden, jeder behält sich eine eigene Blickrichtung vor«, steht da groß und breit vor einem Projekt, das sich allein in seinem Ausmaß von über vier Stunden anmaßt, mehr über seinen Gegenstand zu sagen, als es einem Film gemeinhin möglich wäre. Das Problem ist, dass sich das gewollte Mehr an Komplexität eher als Redundanz entpuppt. Wie sehr sich zum Beispiel Banküberfälle, Entführungen oder auch nur das Einschlagen von Autoscheiben in ihren Abläufen doch ähneln, ist ein Umstand, dem Richet so recht nichts entgegenzusetzen weiß – wenn man mal davon absieht, dass in der entstehenden Monotonie für den Zuschauer eventuell nachvollziehbar werden sollte, dass sich Mesrines Leben letztlich doch in sehr engen, gleichen Bahnen abspielte. Den Todestrieb dann aus einem zu großen Maß an Gewöhnung, letztlich aus purer Langeweile abzuleiten, wäre aber doch ein interpretatorisches Scharmützel zu viel.

Der Reihe nach: Jacques Mesrine, natürlich eine prächtige Rolle für den charismatischen europäischen Star Vincent Cassel, wurde 1956, als gerade 20-Jähriger in den Algerienkrieg geschickt. Seine Erlebnisse dort reduziert der Film auf eine brutale Verhörszene, in deren Verlauf Mesrine aufgefordert wird, die Schwester eines Verdächtigen zu erschießen. Die Sekunden verstreichen, die Gefangenen und die Soldaten schreien durcheinander, bis Mesrine abdrückt und den Verdächtigen erschießt. Ein erster von vielen Momenten, der Mesrine als einen Mann von Ehre, zumindest als Mensch mit einem Rest an Gewissen inszeniert. Zurück in der Kleinbürgerwohnung seiner Eltern kommt es zu einem kurzen Generationskonflikt auf dem Korridor, Jacques wirft seinem Vater vor, zu einer Generation von Drückebergern zu gehören, die sich Hitlers Armee widerstandslos ergeben hätten. Doch auch in Charles De Gaulles Republik wird Mesrine nicht zum Patrioten, sondern wechselt, mehr aus einer Laune und spontaner Geldnot heraus, in die Parallelgesellschaft der mehr oder weniger organisierten Kriminalität, mit dem Pariser Unterweltboss Guido als Ersatzvater. (Als Guido gelingt Gérard Depardieu einer der zuletzt raren Beweise, wie großartig er noch sein kann, wenn er sich aufs mimische Understatement zurückzieht). Nebenbei gründet Mesrine eine Familie mit einer schönen Spanierin, was freilich im Desaster endet. In der handfesten Jeanne Schneider (Cécile De France) erkennt er hingegen eine Gleichgesinnte, mit der er Casinos und Banken ausraubt, schließlich nach Kanada flieht, einen Milliardär entführt. Nach und nach werden sie von der Presse zu einem neuen Bonnie&Clyde-Pärchen stilisiert, das man schließlich 1969 in Texas schnappt und nach Kanada ausliefert. Beide werden zu hohen Haftstrafen verurteilt, Mesrine kommt in ein Hochsicherheitsgefängnis, wird in Einzelhaft gefoltert, bricht aber bei der erstbesten Gelegenheit spektakulär aus. Er erschießt zwei Forstbeamte, die ihn eigentlich nur wegen des Verdachts auf Wilderei vernehmen wollten, den Schwerverbrecher aber als Folge von dessen medialer Präsenz dummerweise doch noch erkennen. Zwei Opfer der Medien, wenn man so will.

JEAN-FRANÇOIS RICHET SIEHT MESRINE IN ERSTER LINIE ALS MANN VON EHRE, DER SEINEN FREUNDEN NUR VERSPRICHT, WAS ER AUCH ZU HALTEN BEREIT IST

Als prominenter Verbrecher kehrt Mesrine nach Frankreich zurück, kommt dort vor Gericht, düpiert einmal mehr die Justiz, indem er den Richter aus dem Verhandlungssaal entführt. Den nächsten Gefängnisaufenthalt nutzt Mesrine zur Verfassung seines autobiografischen Lebensberichtes, der zu Verlagen geschmuggelt wird und 1977 erstmals erscheint. Ein Jahr später bricht Mesrine erneut aus, wird zum Medienliebling, während das Innenministerium seinen regelmäßigen Demütigungen verschärfte Maßnahmen entgegensetzt. Der finale Einsatz des Erschießungskommandos, gilt als unrechtmäßige Hinrichtung und wird hier auch so inszeniert.

Das alles ist nur ein kurzer Abriss einer langen, meist linear erzählten Handlung, die letztlich den Eindruck einer etwas aus den Fugen geratenen Räuberpistole hinterlässt. Deutlich wird Richets Haltung zu Mesrine. Er sieht ihn in erster Linie als Mann von Ehre, der seinen Komplizen und – nicht zu vergessen – seinen Frauen stets nur verspricht, was er auch nach Kräften zu halten bereit ist. Anders als bei André Génovès ist Mesrine hier ein charismatischer Romantiker mit Sinn für Humor und gutes Essen, aber auch ein zunehmend ruhmsüchtiger Pseudo-Revoluzzer, der sich nur dann zur politischen Verklärung seiner Taten versteigt, wenn er in das Blitzlicht einer Kamera blinzelt oder das Mikrofon einer Reporterin vor sich sieht. Sein Vermächtnis, der fast 400 Seiten starke »Der Todestrieb«, die präzise Schilderung seiner durchaus grausamen Instinkte lag zwar dem Drehbuch von »Public Enemy No.1« zugrunde, geht im Film selbst aber als Fußnote unter, während sich Jean-François Richet letztlich etwas überfordert zeigt, die Sprachgewalt Mesrines in adäquate Bilder umzusetzen.

»Public Enemy No.1 – Mordinstinkt«
Frankreich 2008, Regie: Jean-François Richet, mit Vincent Cassel, Gérard Depardieu, Cécile de France, 114 Minuten, ab 12. März im Kino (Senator)

»Public Enemy No.1 – Todestrieb«
Frankreich 2008, Regie: Jean-François Richet, mit Vincent Cassel, Ludivine Sagnier, Mathieu Amalric, 132 Minuten, ab 9. April im Kino (Senator)

DIE SOPRANOS VON DER MADISON AVENUE

»Mad Men«

TEXT: ESTHER BUSS **BILD:** SZENENBILD AUS »MAD MEN«, SEASON 1, © 2008, AMC

»Mad Men«, eine neue TV-Serie aus den USA, konjugiert im Stile einer High-End-Soap die Konstellationen einer New Yorker Werbeagentur in den Sechzigern durch.

Im Konferenzraum hängt ein dichter Nebel aus Zigarettenrauch. »Werbung basiert auf einer Sache: Glück«, erklärt Don Draper seinen qualmenden Zuhörern. »Und wissen Sie, was Glück ist? Glück, das ist der Geruch eines neuen Autos. Es ist die Befreiung von Angst. Glück, das ist eine Werbetafel am Rande der Straße, die dir beruhigend entgegenschreit, dass alles, was du tust, in Ordnung ist.« Der smarte Kreativchef der Agentur Sterling Cooper hat gerade die Chefs von Lucky Strike mit einer brillanten Idee für eine neue Kampagne beeindruckt, welche die alarmierenden Berichte über den Zusammenhang von Tabak und Lungenkrebs ausgesprochen lässig beantwortet – vorerst kann mit beruhigtem Gewissen weitergeraucht werden. Schauplatz der gelungenen Präsentation – und damit auch von »Mad Men« – sind die Räume einer prestigeträchtige Werbeagentur in der New Yorker Madison Avenue. Die von Matthew Weiner, einem der Drehbuchschreiber und Produzenten der »Sopranos«, für den amerikanischen Kabelsender AMC kreierte Fernsehserie zeichnet mit ähnlicher Dichte und Detailgenauigkeit wie ein klassischer Sittenroman ein Gesellschaftsporträt der frühen sechziger Jahre – zwischen der Nachkriegszeit und den bevorstehenden sozialen und kulturellen Umbrüchen. Die Fünfziger sind gerade zu Ende gegangen (die erste Staffel beginnt 1960 und endet mit der Wahl John F. Kennedys zum Präsidenten), der Kalte Krieg sorgt für ein repressives Klima, gleichzeitig ist die Zeit vom ökonomischen Fortschritt bestimmt, die moderne Freizeit- und Konsumgesellschaft prosperiert nicht zuletzt durch die Begehrensproduktion der Werbeindustrie. In »Mad Men« ist die Lebenswirklichkeit bereits untrennbar mit der Warenwelt verbunden. Sicherheit, Erfolg, Glück oder auch Liebe sind keine gelebten Erfahrungen, sondern Konsumversprechen – Ideen, mit denen sich Produkte verkaufen lassen: Strümpfe, Lippenstifte, Stahl, Diaprojektoren. Oder auch der Präsidentschaftskandidat Richard Nixon.

Don Draper (Jon Hamm) beherrscht die Gesten der Werbung so perfekt (und dabei

frei von jedem Zynismus), dass sie seine eigene Existenz vollständig erfasst haben. Sein Leben gleicht auf den ersten Blick einer Reklame für den American Dream: Nach einem erfolgreichen Tag im Büro fährt er in die Vorstadt, wo seine Grace-Kelly-hafte Ehefrau Betty und zwei hübsche Kinder schon mit dem Abendessen auf ihn warten. Doch hinter dieser Aneinanderreihung dekorativer Accessoires verbirgt sich eine ganz andere Wirklichkeit, eine andere Identität.

Don Draper ist eine Doppelgängerfigur, hinter der in Wahrheit Dick Whitman steht, der auf einer ärmlichen Farm in Pennsylvania groß gewordene Sohn einer Prostituierten. Während des Koreakrieges hat er sein Ich in einem Schützengraben mit dem eines verbrannten Körpers eingetauscht. Seitdem kämpft er mit den Gespenstern der Vergangenheit. Dabei ist Drapers doppelte Identität vor allem eine Metapher für die ganz alltäglichen Täuschungsszenarien, die in den frühen sechziger Jahren noch zum üblichen Programm gehörten. Verdeckte Homosexualität zum Beispiel, heimliche Schwangerschaften oder auch der geradezu normative Ehebruch, der von allen männlichen Protagonisten der Serie zwanghaft praktiziert wird. »Mad Men« porträtiert politische Unkorrektheiten: Antisemitismus, Sexismus, Homophobie, Rassismus. Wobei die hermetische WASP-Zone (›White Anglo-Saxon Protestant‹) von Sterling Cooper wie eine Bühne für die sowohl explizite wie unterschwellige Segregations- und Repressionspolitik fungiert. Afroamerikaner kommen praktisch nicht vor – und wenn, dann huschen sie als Liftboy, Sandwichverkäufer oder Putzkraft durchs Bild. Als die Agentur einen Auftrag der jüdischen Kaufhausbesitzerin Rachel Menken erhält, wird Draper gebeten, einen jüdischen Kollegen mitzunehmen, um der neuen Kundin ein Gefühl von Aufgehobenheit zu vermitteln. »Soll ich runter ins Deli rennen und einen herschleppen?« – es gibt in der Agentur schlichtweg keine jüdischen Angestellten.

Tatsächlich hatte Doyle Dane Bernbach, eine der führenden Werbeagenturen der sechziger Jahre, auf die sich »Mad Men« immer wieder explizit bezieht, sowohl jüdische Mitarbeiter als auch Frauen in führenden Positionen. In der Serie bewundern die Werber etwa die progressive Ausrichtung der Agentur, deren Innovationen innerhalb der Werbeindustrie eine »kreative Revolution« auslösten – etwa die enge Kollaboration von Textern und Illustratoren oder auch die Einführung von Brainstorming in den Prozess der Ideenfindung. Vor allem die Integration von persönlichem Ausdruck in die Sprache der Werbung prägte das Selbstverständnis der kreativen Mitarbeiter als Avantgarde der Gesellschaft. Und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der aufkommenden Pop Art erhielt auch die Werbung zunehmend ›künstlerische‹ Anerkennung. So wenig sich die Werber in »Mad Men« rein äußerlich von dem noch für die fünfziger Jahre exemplarischen ›Mann im grauen Flanellanzug‹ unterscheiden – sie selbst sehen und geben sich als Künstler. Ihre Arbeit trägt deutlich bohemehafte Züge – davon abgesehen verfolgen die meisten außerhalb der Agentur schriftstellerische Ambitionen. Besonders Don Draper wird von seinen Kollegen als genialische Künstlerfigur bewundert. Seine Arbeit sieht meistens nach konzentriertem Nichtstun aus, doch im entscheidenden Moment kann er auf eine plötzliche Eingebung vertrauen, wobei er die Inspiration für seine Ideen auch aus seinem Privatleben schöpft. Drapers vorläufiger kreativer Höhepunkt erfolgt dann auch bei der elegischen Präsentation einer Kampagne für einen neuen Kodak-Diaprojektor, der von privaten Schnappschüssen aus dem Familienalbum begleitet wird. Das »Dia-Karussell« wird zur melancholischen Metapher für seine privaten Verfehlungen – und dem Publikum steigen die Tränen in die Augen.

»MAD MEN« ERZEUGT EINE SONDERBARE MISCHUNG AUS ERLEICHTERUNG ÜBER DIE ÜBERWINDUNG DER BESCHRIEBENEN VERHÄLTNISSE – UND EINEM NOSTALGISCHEM BEGEHREN NACH EINER MAGIE VERLORENER ORTE

So zukunftweisend die Arbeit der Werbeleute auch sein mag, ihr Geschlechterbild ist im allertiefsten Sumpf der fünfziger Jahre steckengeblieben. Peggy Olsen (Elisabeth Moss), die zu Beginn der ersten Staffel eine Stelle als »neues Mädchen« (d.h. Sekretärin) antritt, wird wie selbstverständlich als zirkulierende Ware betrachtet, die ihre Reize auszustellen hat. Erst als sie immer dicker wird und an sexueller Attraktivität verliert, kann sie auch beruflich ernst genommen werden. Frauen wie Midge, Drapers Geliebte aus dem Village, sind eher die seltene Ausnahme. Midge arbeitet und gestaltet auch ihr Liebesleben selbstbestimmt: »Ich mache keine Pläne, und ich mache kein Frühstück.« Das Leben als Vorstadt-Hausfrau sieht in »Mad Men« dagegen düster aus. Betty Draper (January Jones) leidet an einer mysteriösen Schwermut, deren Ursache weder sie noch ihr Psychiater ergründen kann. Sie wirkt wie ein exemplarischer Fall aus Betty Friedans 1963 erschienener Studie »The Feminine Mystique« – ein Buch, das für die US-amerikanische Frauenbewegung wegbereitend war. Die Autorin kritisierte darin das beschränkte Hausfrauendasein und beobachtete in dieser Gruppe ein sich ausbreitendes depressives Befinden, das sie als »Problem ohne Namen« bezeichnete. Friedan wies außerdem darauf hin, wie die tief verwurzelten Rollenvorstellungen von den Aufgaben einer Frau und Mutter in der Familie durch die Werbung und damit die Konsumgüterindustrie noch unterstützt wurden.

»Mad Men« erzeugt eine sonderbare Mischung aus Erleichterung über die Überwindung der beschriebenen Verhältnisse, ihrer Zwänge und Diskriminierungen und andererseits nostalgischem Begehren – das betrifft vor allem die Magie der Orte wie Bars und Restaurants, die Mode natürlich und die inzwischen ikonischen Produkte, die sorglosen Trinkgewohnheiten sowie das unzensierte ausgiebige Rauchen – bis hin zum Extrem einer brennenden Kippe im Behandlungszimmer des Gynäkologen... Ähnlich wie in Todd Haynes' Douglas-Sirk-Adaption »Far From Heaven« (2002) lässt die Serie minutiös und geradezu fetischistisch jedes Detail jener Zeit akkurat und authentisch wiederaufleben – selbst ein Modewort wie »swell« (das wohl so viel wie »dufte« bedeutete) erlangt den Status eines unverzichtbaren Accessoires.

So präzise die Gegenwartsbeschreibung auch ausfällt, die Zeichen der Zukunft leuchten selbst in den bedrückendsten Szenarien als bevorstehende Perspektive auf. Auf diese Weise wirken die Figuren für den Zuschauer weitaus freier, als sie sich selbst wahrnehmen – die Umwälzungen der folgenden Jahre, vom Civil Rights Movement bis hin zur Frauenbewegung, sind gerade aufgrund ihrer Abwesenheit umso stärker präsent. Und schließlich zeichnet sich schon am Ende der ersten Staffel eine entscheidende Veränderung ab, als Peggy Olsen von der Sekretärin zur Texterin aufsteigt. Man könnte sich vorstellen, dass der schwule Illustrator sich schon bald offen zu seiner Sexualität bekennt oder dass Betty Draper in einigen Jahren zufällig auf »The Feminine Mystique« stößt und etwas Sinnvolleres aus ihrem Leben macht. Es sind diese Möglichkeiten, die sich der sozialen Determiniertheit der Figuren entgegensetzen.

»Mad Men – Season 1« *USA 2007*
Mit Jon Hamm, Elisabeth Moss, January Jones u. a.,
3 DVDs, 593 Min., Englisch (H.E.I. / Import)

DER BLUTZOLL IST HOCH

Bilder, die die Welt bewegten: »Pat Garrett & Billy the Kid« von Sam Peckinpah (1973)

TEXT: MAX DAX

In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: Gleich der erste Schuss der Banditen ist ein Treffer, und Sheriff Baker, den wir gerade erst ins Herz geschlossen haben, stirbt am Fluss.

In »Pat Garrett & Billy the Kid« erzählt Regisseur Sam Peckinpah die im kollektiven Bewusstsein Amerikas fest verankerte Geschichte des angekündigten Todes von William Bonnie, besser bekannt als Billy the Kid. In der poetischen Verdichtung Bob Dylans, der den Soundtrack des Films geschrieben hat und auch eine Nebenrolle spielt, liest sich die Legende des Outlaws, der von seinem einstigen Freund Pat Garrett gejagt und schließlich hingerichtet wird, wie eine tieftraurige Ballade: »The businessmen from Taos want you to go down / They've hired Pat Garrett to force a showdown / Billy, don't it make ya feel so low-down / To be shot down by the man who was your friend?«

Einem Hinweis auf den Aufenthaltsort Billys folgend, reitet Garrett in eine heruntergekommene texanische Grenzstadt. Er sucht den dortigen Sheriff Baker auf, einen alten Bekannten Garretts, und bittet diesen, mit ihm den vermuteten Unterschlupf zu stürmen. Ein kurzer Dialog zwischen dem alten Sheriff und seiner Frau, einer Mexikanerin: »Mama, where'd you put my badge?« – »I don't like it. This town ain't worth it.« (Sie wirft ihm mürrisch den Sheriffstern, zu) – »To tell you the truth, Mama, I don't take a shine to it myself!« Baker steckt sich den Stern an, überlegt einen Moment, dann gibt er das eben noch von Pat Garrett eingeforderte Goldstück, den Lohn der Angst, zurück. Baker, das sagt die Einstellung, ist – anders als Garrett – nicht käuflich. Trotzdem machen sich Baker, Mama und Garrett auf den Weg, um Billy the Kid zu verhaften, den sie in einer Hütte vor dem Dorf vermuten – und gar nicht dort ist.

Die Bilder des Gemetzels, die nun folgen, sind von endloser Schönheit, als hätten die Ölgemälde von Goya Laufen gelernt – und als hätte der Maler um 1890 in Texas gelebt. Denn die Gesetzlosen sind nicht unaufmerksam: Als das Trio in Sichtweite kommt, wird sofort das Feuer eröffnet. Und schon der erste abgegebene Schuss des Gegners trifft Bakers Schulter, der zweite geht direkt in den Bauch. Die Luft bleibt bleihaltig. Ein Bandit nach dem anderen wird niedergestreckt, die größte Durchschlagskraft beweist Mamas doppelläufige Schrotflinte: Wer von ihr getroffen wird, kann von der Wand abgekratzt werden. Angeschossen liegt einer der Outlaws auf dem Dach der Hütte und verwickelt Garrett, den er auf der unter ihm liegenden Veranda nicht sehen kann, in ein Gespräch über Stolz und Ehre. Es fallen jetzt keine Schüsse mehr. Schnitt. Wir sehen Baker, der sich mit der Hand an seinen blutverschmierten Bauch fasst, aufsteht und sich langsamen Schrittes zum nahegelegenen Fluss schleppt.

Der Dialog zwischen Garrett und dem Banditen, die sich von ›früher‹ zu kennen scheinen, dauert an: »Remember? You and me rode into this country together. How long ago was that, Pat?« Als Garrett antwortet und damit seine Position preisgibt, entlädt sich ein letzter Schusswechsel, bei dem Garrett den Banditen killt. Schnitt. Erst jetzt sieht Mama ihren verwundeten Mann, wie er seinen letzten Gang unternimmt. Sie wirft die Schrotflinte weg und eilt zu ihm. Leise wird die Musik Bob Dylans, der Song »Knockin' on Heaven's Door«, eingeblendet, Dylan singt: »Mama, take this badge off from me / I can't use it anymore«. Im Schlussbild der Szene sehen wir Mama, wie sie sich neben ihrem Mann niederlässt, Tränen der Trauer laufen ihr über das Gesicht, der Zuschauer ist tief berührt. Ein letzter Blick Bakers gen Horizont. Gegenschnitt auf Garrett, der einen weiteren Gefährten verloren hat auf seiner verfluchten Mission im Auftrag eines korrupten Großgrundbesitzers. Auch Garrett schaut ins Leere, der Blutzoll ist hoch.

Die Erwartungshaltung, die der MGM-Produktion »Pat Garrett & Billy the Kid« 1973 von den US-Medien entgegengebracht wurde, war enorm. Doch die Pläne von James Aubrey, dem damaligen Präsidenten des Hollywood-Studios Metro-Goldwyn-Meyer, gingen in eine andere Richtung. Ein Grand Hotel in Las Vegas sollte ein neues, lukrativeres Kapitel in der Erfolgsgeschichte von MGM aufschlagen. Aubrey ordnete die Filmsparte dem Immobiliengeschäft unter. Leidtragend waren die laufenden Produktionen, darunter Peckinpahs Spätwestern, dessen Erscheinungstermin kurzerhand um ein Vierteljahr vorverlegt wurde. Denn Aubrey benötigte für seine hochfliegenden Hotelpläne unbedingt Cashflow und drängte nicht nur auf einen frühen Filmstart, sondern auch auf eine neue, dem Mainstream-Publikum zugeschnittenere Ausrichtung des Films.

Im Zuge Peckinpahs hartnäckiger Versuche, seinen als episches Porträt zweier todgeweihter Freunde angelegten Film vor dem Zugriff der Studiomaschinerie zu bewahren, wurde ihm im Frühjahr 1973 schließlich das vertraglich zugesicherte Recht auf den Endschnitt entzogen. Zwar verklagte der Regisseur MGM um mehrere Millionen Dollar und drohte damit, seinen Namen von dem Projekt zurückzuziehen, doch änderte dies nichts an der Tatsache, dass entscheidende Passagen aus dem Film herausgeschnitten wurden. Bei den gestrichenen Szenen handelte es sich fast ausschließlich um solche, in denen die Motive, die Zweifel und die innere Zerrissenheit des Sheriffs Pat Garrett (James Coburn) beleuchtet werden, der seinen alten Freund Billy the Kid (Kris Kristofferson) töten soll.

Die Reaktionen des Publikums wie auch der Kritik auf die von MGM gekürzte Kinoversion fielen seinerzeit mäßig bis vernichtend aus. Erst im Februar 2005 veröffentlichte Warner Bros., der heutige Rechteinhaber, eine Doppel-DVD mit zwei neuen Schnittfassungen. 25 Jahre nach dem Tod Sam Peckinpahs im Dezember 1984 gebührt der »2005 Special Edition« immerhin der Respekt, mit dem Anspruch angetreten zu sein, die ursprünglich von Peckinpah angestrebte Schnittfassung nachvollziehen zu wollen. Denn die 110-minütige Version ist so etwas wie ein naheliegender Kompromiss aller bekannten Versionen – zuzüglich einiger wichtiger, erstmals eingefügter Szenen, die dem Charakter Pat Garretts und der erzählten Geschichte mehr Tiefe und Fatalismus verleihen. So bleibt 36 Jahre nach der US-Premiere von 1973 festzustellen: Mehr Chaos und Uneinigkeit hat es bis dato bezüglich des Final Cuts selten bei einer Hollywoodproduktion dieser Größenordnung gegeben. Alles für die Katz': Die hochtrabenden Hotelpläne in Las Vegas wurden nie realisiert.

»Pat Garrett & Billy the Kid« *(2005 Special Edition) USA 1973, Regie: Sam Peckinpah, Produzent: Gordon Carroll / MGM*

BILDSCHIRMLEUCHTEN

Relevante Neuerscheinungen auf DVD

TEXT: RALF KRÄMER

»Redacted«

Sobald die Motive der Protagonisten psychologisch erklärt werden, ist der Film tot. Dieses Verdikt des Regisseurs Roland Klick stempelte ihn zum Außenseiter im Neuen Deutschen Kino der soziologieverliebten Siebziger, obwohl er mit »Deadlock« und »Supermarkt« zwei der besten Filme der Dekade drehte. Nun erscheint Klicks Debüt **BÜBCHEN** endlich auf DVD. In klaren Bildern wird vom zehnjährigen Achim erzählt, der seine kleine Schwester umbringt, ihre Leiche versteckt und dann fast teilnahmslos zusieht, wie seine Familie nach der ersten panischen Angst vor einem Sittlichkeitsverbrechen in die Normalität zurückfällt. »Es ging mir nie um eine Interpretation, sondern um die intensive Wahrnehmung der Figur«, sagt Klick, der einst als Fahrer von Federico Fellini jobbte und 1980, zwei Wochen vor Beginn der Dreharbeiten, als Regisseur von »Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo« geschasst worden war.

Seinen Sessel nahm bekanntlich Uli Edel ein. Dessen **BAADER MEINHOF KOMPLEX** hat Bernd Eichinger aus angeblich psychologischem Interesse produziert (»Ich will verstehen!«). Edel antwortete jedoch nicht mit der intensiven Zeichnung von Figuren, sondern mit einer geradezu streberhaft akkuraten Bebilderung von Stefan Austs Buchvorlage. Das Ergebnis funktionierte weniger als Film, sondern als Stichwortgeber einer Mediendebatte ohne nennenswert neue Erkenntnisse.

Eine vergleichsweise spontane Reaktion auf sogenannte ›wahre Begebenheiten‹ legte Brian De Palma bereits 2007 mit **REDACTED** vor (Spex berichtete). In diesem vergewaltigen US-Soldaten im Irak ein Mädchen und bringen anschließend sie und ihre Familie um. Obwohl die Parallelen zum Massaker von Mahmudiyya 2006 eindeutig sind, insistiert De Palma darauf, dass es sich um eine fiktive Erzählung handelt. Realitätsanspruch erhebt er trotzdem durch den Einsatz von Sicherheitskameras der Army, Web-Cams und arabischen TV-Reportagen bis hin zum Stil einer französischen Edel-Doku. Besonders ausgereift ist sein Konzept dennoch nicht, vom ambitionierten Ansatz bleibt vor allem Ambivalenz übrig. Als Gegengewicht zur Bilderflut der »Embedded Journalists« besitzt »Redacted« indes Gravität, sodass verwundert, wie lange der Film brauchte, um zumindest auf DVD zu erscheinen. Ins Kino schaffen es Filme heute nur, wenn sie popkompatible Sujets haben.

In **39,90**, Jan Kounens Verfilmung des autobiografischen Romans von Frédéric Beigbeder, verzweifelt Octavio, das aufgeblasene Genie der größten Werbeagentur von Paris, zunehmend an der Surrealität seiner Profession, bis er im Drogenrausch sein Kabrio auf Passantenjagd schickt. Dies zu bebildern, geht nur noch als Comicstrip. Moralisches Kino, das so unterhaltsam und reich an ausladenden Gesten ist, findet man selten – aber auch in Österreich anno 1922. Da drehte der spätere »Casablanca«-Regisseur Michael Curtiz mit bis zu 14.000 Statisten das Drama eines Mädchens, das Männern den Verstand raubt, und synchronisierte es mit dem biblischen Mythos von **SODOM & GOMORRHA**. So heißt dann auch dieser prächtige Stummfilm aus der an Überraschungen reichen Standard-Edition »Der österreichische Film«, die mittlerweile stolze 125 Titel zählt.

Weiterhin sehenswert: Derek Jarmans Spielfilmdebüt **SEBASTIANE**, eine Ikone des New Queer Cinema, in der das Martyrium des heiligen Sebastiane zum Sinnbild des verfolgten schwulen Lebens wird. Im Bewusstsein, dass antike Schönheitsideale und Barbarei über die Jahrtausende hinweg wirken, bemühte sich Jarman um historische Konsequenz, siedelte seinen Sebastiane 300 n. Chr. an und drehte auf Latein. Aus Argentinien stammt **XXY**. In metaphernreichen Bildern erzählt er von der 15-jährigen Intersexuellen Alex, deren Mutter die Zeit gekommen sieht, mit Hilfe eines befreundeten Chirurgen Klarheit über Alex' Geschlecht herzustellen. Alex jedoch lebt das zwischen Stolz und Verunsicherung schwankende Leben der meisten Teenager und bändelt mit dem Sohn des Chirurgen an. Das behutsame Plädoyer für das sexuelle Selbstbestimmungsrecht gehört auch deshalb zu den herausragenden Filmen der letzten Jahre, weil ihm die verblüffendste und daher berührendste aller Sexszenen zu verdanken ist. Nur schade eigentlich, dass es »Wild Combination« von Arthur Russell in seiner ähnlich zarten Direktheit nicht in den Soundtrack von »XXY« geschafft hat. Dafür gibt es nun die im vergangenen Jahr uraufgeführte Dokumentation **WILD COMBINATION: A PORTRAIT OF ARTHUR RUSSEL**, eine liebevolle, wenngleich etwas dünn geratene Einführung in das Leben und Werk des musikalischen Grenzgängers zwischen Folk, John Cage und Disco.

»Bübchen« *(D 1968, Filmgalerie 451)*
»Baader Meinhof Komplex« *(D 2008, Highlight)*
»Redacted« *(USA 2007, Kinowelt)*
»39,90« *(F 2007, Eurovideo)*
»Sodom & Gomorrah« *(A 1922 & 1994, Der österreichische Film, Edition Standard)*
»Sebastiane« *(GB 1976, Salzgeber)*
»XXY« *(ARG 2007, Kool)*
»Wild Combination: A Portrait of Arthur Russel« *(USA 2008, Rough Trade)*

Ab sofort im Handel

POPSTARS KLAGEN AN

Video der Ausgabe: DJ Earworms »United State of Pop 2008 (Viva la Pop)«

TEXT: HARALD PETERS

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Produktionsmöglichkeiten im digitalen Zeitalter spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge widmet sich Harald Peters einem Mash-up, das die 25 bestverkauften US-Singles des vergangenen Jahres verwurstet.

Eine rotierende Rosenblüte in Rot, das Gesicht von Jordin Sparks, von links im Profil, dann Blende zu Timbaland am Mischpult. Der beugt sich zur Kamera, doch da drängt schon Leona Lewis ins Bild, während Rihanna als Zombie mit Blondhaarperücke an Gitterstäben ruckelt. Wieder schnell zurück zu Jordin Sparks, dann Schlag auf Schlag: Lil Wayne, T.I., Mariah Carey, Coldplay, Madonna, Rihanna, Chris Brown, noch mal Chris Brown, und zurück zu Rihanna.

Nach dem großen Erfolg seines Stücks »United State of Pop 2007« hat der beliebte amerikanische Mash-up-Künstler DJ Earworm ein Nachfolgewerk namens »United State of Pop 2008« produziert. Dazu gibt es wieder ein passendes Video, das sich – wie der Song – einfach bei den Promo-Videos der Billboard-Single-Top-25 von 2008 bedient. Eine Symphonie der Bilder, schneller geschnitten als »Das Bourne Ultimatum« und bestens geeignet für Gesellschaftsspiele wie zum Beispiel Videoschnipselraten. War das jetzt schon wieder Chris Brown? Und wenn ja, aus welchem Video noch mal gleich?

Am 25. Dezember 2008 hat DJ Earworm das Werk auf YouTube hochgeladen, seit dem 7. Januar ist auf taz.de ein erstaunlich hirnrissiger Beitrag zu lesen, der behauptet, dass DJ Earworm seiner Arbeit nur nachgehe, um in kulturpessimistischer Absicht darauf hinzuweisen, dass im Pop mittlerweile »alles eine Soße« sei. Heutzutage wären die Hits gar nicht mehr zu unterscheiden, weswegen sich kurzerhand alles zusammenmixen ließe. Als wäre das jemals anders gewesen! Die Beatles, die Kinks, die Rolling Stones – das waren noch richtige Originale, undenkbar, von einem ihrer Titel ruckelfrei in einen anderen überzublenden? Pink Floyd, Yes und Emerson, Lake & Palmer: unmöglich, hier auch nur eine harmonische Parallele auszumachen? Muddy Waters, B.B. King und John Lee Hooker: Nur Sterne sind weiter voneinander entfernt? Und Reggae erst: Beim Reggae sind die Stücke bekanntlich dermaßen ausdifferenziert, dass man zwischen den Liedern minutenlange Pausen einlegen sollte…?

Coldplay, Madonna, Mariah Carey und Lil Wayne hingegen machen alle dasselbe – man muss sich daher sehr wundern, dass sie sich nicht ständig gegenseitig mit Plagiatsklagen vor Gericht zerren. Es ist in diesem Sinne auch höchst erstaunlich, dass DJ Earworm aus den insgesamt 25 Titeln ein Stück komponiert hat, dass sich keineswegs wie Soße anhört. Vielmehr ist es eines geworden, das

klingt wie sonst gar nichts – noch nicht mal wie ein gängiges Mash-up. Meist ist man im Mash-up-Wesen mit dem Herausstellen und Koppeln von Offensichtlichkeiten beschäftigt: das Riff mit dem Beat, der Refrain mit der Melodie, das Dings mit dem Bums. Deswegen gehen einem Mash-ups immer schon nach dem ersten Hören auf den Keks: weil das Ergebnis eben viel zu offensichtlich ist.

Was macht man aber, wenn man statt zwei Materialquellen gleich 25 zur Verfügung hat? Um das Offensichtliche zu vermeiden, kam DJ Earworm auf die gute Idee, sich für »United State of Pop 2008« auf die emotionalen Höhepunkte der jeweiligen Songs zu konzentrieren und sich ihrer zu bedienen – viereinhalb Minuten lang ein einziges Sehnen, Drängen und Klagen, ohne dass man wüsste, worum es eigentlich genau geht und wohin es führen mag.

Dazu passend zeigt das Video große Gesten. Menschen drehen sich im Kreis, steigen auf Tische, begehren auf, gehen aus sich heraus, lassen den Kopf hängen, reiben sich an Wänden, blicken in die Ferne, aber vor allem blicken sie in die Kamera. Augen auf, Mund auf, der Gesichtsausdruck wahlweise entschieden, verletzt, wütend, traurig – alles, was die Palette der Emotionen hergibt. Schöne Menschen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Was sie aber umtreibt, bleibt im Dunkeln. »United State of Pop 2008« ist ein einziges Drama, das man um Kern und Inhalt gebracht hat. Man könnte sagen, es ist auf interessante und unheimliche Weise hohl.

Wohl nicht von ungefähr wählte DJ Earworm einen Coldplay-Song zur Basis seines Werks, denn bekanntlich kennen sich Coldplay mit hohlen Dingen bestens aus. Die Streicher, Pauken und Glocken aus »Viva la vida« erklingen, Lil Wayne fordert: »Lick me like a lollipop«, Katie Perry sagt: »I liked it«, »Guess what!« wirft Pink ein, und Leona Lewis meint: »I don't care what they say«, worauf Coldplay ihren »Oohh-oohh«-Chor anstimmen. Die Künstler führen miteinander ein zutiefst unverständliches Gespräch, mitunter entstehen sogar neue Gesangsmelodien.

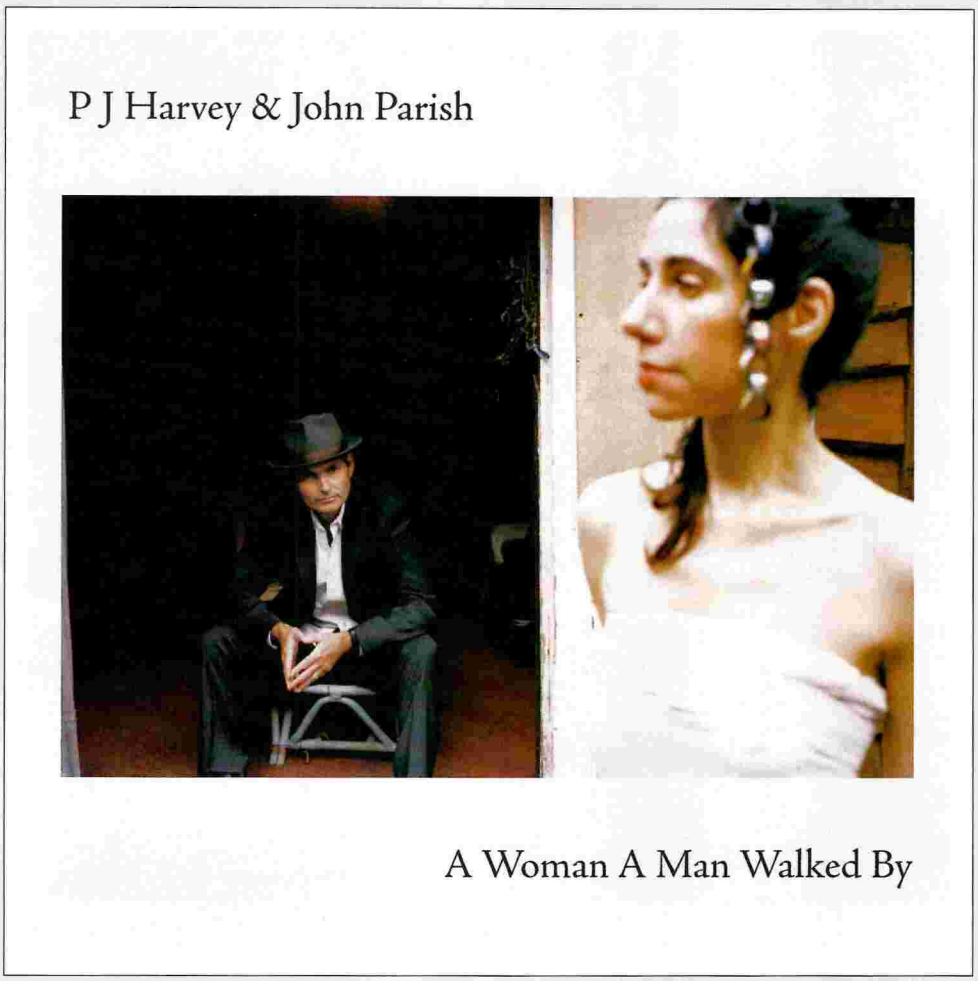
Noch besser fügen sich aber die Bilder zusammen. Wenn heute noch Big-Budget-Videos produziert werden, müssen sie offenbar gewisse ästhetische Anforderungen erfüllen. Besonderes Licht, besonderer Schatten, großzügig geschnittene Wohnungen, edle Möbel, schöne Kleider, tolle Weichzeichner. Nicht die Musik wird immer einheitlicher, sondern die Bilder, mit denen sie illustriert wird – was aber nicht wirklich stört, da es ja kaum noch Kanäle gibt, die regelmäßig Big-Budget-Videos zeigen. Und vielleicht ist genau das der Schmerz, den das »United State of Pop 2008«-Video zum Ausdruck bringt: Popstars, die Boden verloren haben, klagen an.

www.djearworm.com

I WILL NOT, WUFF, WUFF!

Platte der Ausgabe: PJ Harvey & John Parishs »A Woman a Man Walked By«

TEXT: JENS BALZER

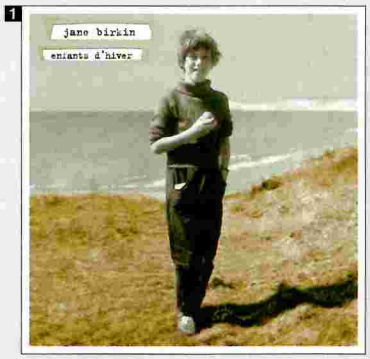


Frauen, die einen Hang zur Selbstzerstörung haben, sind im richtigen Leben natürlich eine ziemliche Last. Ständige Stimmungsschwankungen, Kreischen und Schreien in der Öffentlichkeit, unmotivierte Ausbrüche der Gewalt gegen andere und sich selbst: Wer setzt sich schon gern solchen Verhaltensweisen aus, wenn er sich ihnen nicht – etwa aus Gründen des Masochismus oder der Verliebtheit – unbedingt aussetzen muss?

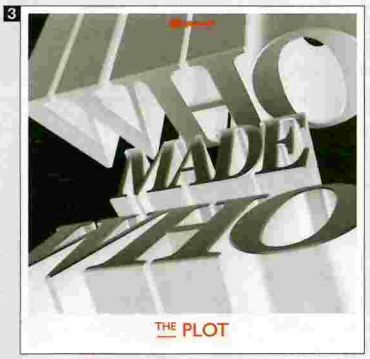
Betrachtet man sie hingegen aus dem sicheren Dunkel des Zuschauerraums, geben diese Frauen das schönste und faszinierendste Schauspiel, das man sich nur vorstellen kann: leidenschaftlich, laut, intensiv, überraschend und daher in der Regel recht kurzweilig. Die tollste und faszinierendste Vertreterin dieser Gattung: Polly Jean Harvey aus Yeovil, Somerset. Seit nunmehr fast zwei Jahrzehnten steht sie auf der Bühne, und noch immer vermag keine andere Sängerin, sich so psychologisch bedrängend zu artikulieren, Stimmungsschwankungen auf musikalisch so abwechslungsreiche Art umzusetzen. Und das Tolle ist: Je länger sie musiziert und je älter sie wird, desto besser wird Polly Jean Harvey, desto sprunghafter, aufregender und sexueller. Schon auf ihrem letzten Album »White Chalk« hatte sie die teilweise recht simpel gestrickte Indierock-Hysterie ihrer Frühzeit zu einem polymorph perversen Kammermusikszenario geweitet, in dem sich gefährliches Schreien noch bedrohlicher als sonst aus stillen Klangtälern erhob. An Stelle der Monokultur der elektrischen Gitarren waren Klavier und Banjo getreten, Mellotron, Scheunenbodenfiedel und Zither. Auf ihrem neuen Album, das ihren langjährigen Partner in Crime, John Parish, erstmals seit 1996 wieder im Titel nennt, verfolgt Harvey diesen Weg weiter, mit Ausflügen in die Vergangenheit. Im Eröffnungsstück »Black Hearted Love« gibt es zwitschernd-splitterndes Gitarrenspiel aus der Steve-Albini-Hochfrequenzschule zu hören, kundig betupft mit kleinen, funkelnden Störgeräusch-Lichtern. In »Sixteen, Fifteen, Fourteen« hingegen begegnen wir wieder dem schnarrenden Banjo- und Zithergezupfe des Vorgängeralbums. Beide Arten der Instrumentierung – und das ist das Wunderbare an dieser Platte – lässt Harvey niemals zum Selbstzweck verkommen. Vielmehr nutzt sie jede musikalische Gelegenheit, um die eigene Stimme – den Gesang und das Sprechen, das Gurren und das Schreien – von Neuem herauszufordern: Derart innig wie hier haben sich musikalischer ›Vorder-‹ und ›Hintergrund‹, Leitstimme und Instrumentierung bei ihr noch nie vermählt. Man höre zum Beispiel »Leaving California«: Hier haucht sie kräftig und hingebungsvoll zu einem hoch über der Szenerie hängenden Gitarrenwinseln und einigen hart angeschlagenen Klaviertönen, bis sich das Weiche und Harte zu einem einzigen ätherischen Vielklang verbinden. In dem Stück »Pig Will No« bekräftigt Harvey hingegen ihr Bekenntnis zum Widerstand gegen herrschende Rollenerwartungen mit einem beherzt vorgetragenen Hundegebell – »I will not, wuff wuff!« –, um dann plötzlich den Sound der Begleitband in den Höhen zu kappen und in den Hintergrund zu mischen, als dringe er aus der Nachbarswohnung. Darüber wird in halbiertem Tempo eine traurige Klavier-Etüde gespielt: Aller Wunsch nach Widerstand und Intensität, ist er nicht, ach, doch nur vergebens und eitel? Hat man es nicht leichter, wenn man »Passionless, Pointless« bleibt, wie der vorletzte Titel empfiehlt?

Aber nein! Was würde dann aus dem Sex? Im Titelstück gewährt Polly Jean Harvey einen Blick in ihre analfetischistischen Fantasien (»I want your fucking ass«); der zugehörige Garagenrockrhythmus verwandelt sich in das hollywoodesk aufgepfefferte Schnaufen einer musikalischen Eisenbahnfahrt. »Ich will deinen Hintern, tuut tuut.« Im Modus des multiplen Hysterikertums formuliert Polly Jean Harvey so klar wie noch nie das Wesen ihrer Musik. Die Weisheit und die Vielgestaltigkeit dieser zehn neuen Songs werden uns lange ein Maßstab sein.

PJ Harvey & John Parish *»A Woman a Man Walked By« (Universal) VÖ: 30. März*

1


2

3


4

1

JANE BIRKIN

»Enfants d'hiver«

(Capitol / EMI) bereits erschienen

Ihr Hund ist ja wirklich ziemlich hässlich. Im Video von »Periode bleue«, der ersten Single-Auskopplung des neuen Albums, tollt Jane Birkin mit einer dampfwalzenartigen, hingebungsvoll sabbernden englischen Bulldogge an der bretonischen Küste herum. Kullert Sandhügel herunter, derweil eine Gitarre subtil wie das Meer murmelt. Oder hält allerliebst ungelenk in einem Refrain, einer Bewegung inne, als sei ihr gerade eingefallen, dass sie ja gar nicht Rad schlagen kann. Hier soll nichts geschönt aussehen, alles soll ehrlich sein – womit man auch schon das Leitmotiv für »Enfants d'hiver« gefunden hätte: Die insgesamt zwölf Titel wurden unspektakulär simpel und altmodisch schlicht arrangiert, was ihre Wiedererkennbarkeit nicht unbedingt erhöht, dem höchstpersönlichen Charme dieses Œuvres allerdings kaum Abbruch tut. Die Winterkinder/enfants d'hiver (Birkin wurde am 14. Dezember 1946 in London geboren) kommen schemenhaft wie Kindheitserinnerungen daher, und ebenso beiläufig haben sie vorher die meist ohnehin zu üppigen Arrangements des klassischen französischen Chansons durch die Finger rieseln lassen, bis wenig mehr als eine Akustikgitarre, ein bisschen Akkordeon, Piano, Geige und das eh nur wie ein Tamburin schnickernde Schlagzeug übriggeblieben sind: Als hätte Birkin, das ewige Blumenkind, wieder zurückgewollt zur Leichtigkeit des Sixties-Folk. So erstaunlich unschuldig und bar jeder Ironie kann Retro sein.

In den vergangenen Jahren hat sie die Unbilden der Weltmusik und die düstere Seite der Elektronik kennengelernt – und überwiegend auf Englisch gesungen, so zuletzt etwa bei den wohlgeratenen Coverversionen von Tom Waits bis Kate Bush auf »Fictions« (2006). In der Sprache ihrer Wahlheimat Frankreich klingt die nunmehr 62-Jährige weniger weltläufig selbstversichert, sondern mädchenhafter, fragiler, zögerlicher als je zuvor, ihre Stimme ist geprägt von mürber Zärtlichkeit – wozu auch der Umstand beiträgt, dass sie alle Texte erstmals selbst geschrieben hat und, mitunter fast linkisch, von dem berichtet, was sich zugetragen hat in ihrem bewegten Leben. Ein Ausreißer ist lediglich »Aung San Suu Kyi«, gewidmet der inhaftierten birmesischen Oppositionsführerin und mit Trommelrollen und vorsichtig vorgebrachtem Birkin'schen Rezitieren doch eher nur gut gemeint denn gut gelungen. Unwiderstehlich hingegen »Prends cette main«, das Eröffnungsstück – ein langsamer Walzer, der schwerelos niedersinkt wie Staubkörnchen im Lichte des letzten Scheinwerfers. Jane Birkin singt von der Hand, die sich so fleißig gerührt hat, von ihren zu kurz geschnittenen Nägeln, den Armen, die so vieles ans Herz gedrückt haben, und weiter führt die Erkundung über den ganzen Körper und hin zu den Erfahrungen, die sie mit ihm verbindet. Es geht darum, sie weiterzugeben, aber nicht auf Großmutterart: »Wärst du gern meine letzte Liebe«, so heißt es am Ende dieses zugegebenermaßen äußerst rührseligen Liedes – das allerdings klug genug ist, die Unendlichkeit in der Endlichkeit zu spiegeln. *Text: Carmen Böker*

2

JIMI TENOR & KABU KABU

»4th Dimension«

(Sähko) bereits erschienen

Afro-Latin-Funk-Jazz-Rock: Mit welchem Genrebastard ließen sich Indie-Elektro-Spießer nachhaltiger in die Flucht schlagen. Ja, ein richtiger Könner ist er geworden, der einstige Elektrolurch, ein Akrobat der verminderten Akkorde und der Jazz-Skalen, umringt von mit allen Wassern gewaschenen Instrumentalisten, die sich gleich auf dem fünften Track des neuen Albums minutenlange Soli-Exzesse liefern. Auf's Saxofon folgt das Keyboard, dann die Gitarre, dann gibt's eine Drum-Conga-Battle. Die alten Fans mögen gewarnt sein. Wer vor 15 Jahren »Take Me Baby« liebte, könnte Jimi Tenors neueste Verpuppung noch mehr hassen als schon die vorherigen. Zur Hornbrille trägt er heute lange afrikanische Gewänder. Vielleicht sind es ja die Lichtverhältnisse, aber die Finnen waren schon immer die besseren Europäer, wenn es darum ging, in afrospirituelle Galaxien hineinzuwachsen. An einer der wenigen Stellen, an denen er nicht seinem Perkussionisten Akinola Famson das Mikrofon überlässt, singt Jimi Tenor: »Your body is a whole universe«. Gemeint ist ganz bestimmt die Musik. Schließlich kann es kaum Paradiesischeres für einen dünnen, bleichen Skandinavier geben als den von prallen Früchten überladenen Baum des Afrobeat. »4th Dimension« ist schon das zweite Album, auf welchem er sich mit dem Trio Kabu Kabu rauf in die »Magical World« oder runter zu den »Mega Roots« spielt. In jenes Paralleluniversum also, in dem der Groove religiöse und der Bandleader prophetische Qualitäten entwickelt. »It's imperative to groove«, befiehlt Meister Tenor, und die Band spielt so saftig und gelassen, dass man der Idee eines finnischen Fela Kuti jede Unernsthaftigkeit abzusprechen geneigt ist. Ohne jeden Zweifel ist das hier ein Album aus dem postironischen Zeitalter, und was sollte auch lustig an einer Sun-Ra-Fela-Kuti-Persiflage sein? Andererseits: Ist hier nicht doch einer seiner eigenen Fingerfertigkeit erlegen? Will dieses Album noch etwas anderes, als großartig gespielter Afrobeat-Jazzfunk sein? Hier liegt der Unterschied etwa zum Antibalas Afrobeat Orchestra aus New York, das die politische Aura des Genres Afrobeat nutzt, um hier und jetzt gegen die Verhältnisse anzuspielen. Jimi Tenor und Kabu Kabu sind demgegenüber eben bloß: brillant. *Text: Christoph Twickel*

3 & 4

WHOMADEWHO

»The Plot«

(Gomma / Groove Attack) VÖ: 27. März

TUSSLE

»Cream Cuts«

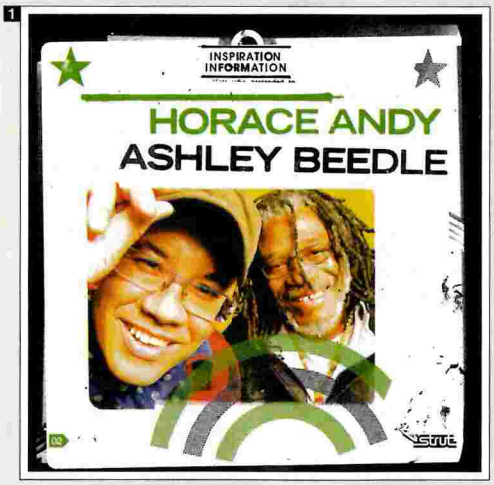
(Smalltown Supersound / Al!ve) bereits erschienen

»I hear that you and your band have sold your guitars and bought turntables / I hear that you and your band have sold your turntables and bought guitars«. Diese Zeilen aus »Losing My Edge« von LCD Soundsystem spielen nicht nur auf einen bestimmten Typ Musiknerd an, sondern umreißen ein ganzes Gefüge von Bands und Trends. !!!, Out Hud, The Rapture, Soulwax, LCD Soundsystem, WhoMadeWho und Hot Chip spielen Dance-Punk und Disco-Rock aus der Position der weisen und über Stilfragen erhabenen Alleskönner. Ein großer Sinneswandel geht nicht mehr automatisch mit dem Wandel des Bandequipments einher. Das hat alles ganz viel mit New York und DFA Records zu tun, auch wenn die hier besprochenen Alben von Tussle und WhoMadeWho an anderen Orten aufgenommen und verlegt wurden. Tussles »Cream Cuts« schließt an den Krautrock-Trance von !!! an, verzichtet aber gänzlich auf Lyrics. Zwei Schlagzeuger, ein Bassist und ein Elektroniker verstricken und verflechten komplizierte Rhythmen mit monotonen Soundstrecken, ohne sich dabei eindeutig

als Rockband oder als Technoprojekt zu bekennen. Live gespieltes Schlagzeug und Bass halten sich mit schrillen Sequenzer-Hooks in der Balance. Mit Andy Cabic und Thom Monahan waren überdies zwei Akustik-Spezialisten in den Entstehungsprozess von »Cream Cuts« involviert. Cabic, jetzt bekannt durch sein Neo-Folk-Projekt Vetiver, war selbst einmal Mitglied von Tussle. Er stellte den Kontakt zu Monahan her, seines Zeichens Produzent mit Referenzen, die von Joanna Newsom über Silver Jews bis zu Devendra Banhart reichen. Dass sich nach Tussles Support-Engagement für Hot Chip auch ein in Gemeinschaftsarbeit mit deren Mastermind Alex Taylor entstandener Track auf dem Album befindet, überrascht weniger. Viel mehr überrascht der Retro-Vibe gerade dieses Stücks. »Titan« erinnert mit seiner Percussion-Konstruktion deutlich mehr an Can oder La Düsseldorf als an Hot Chips Pop-Collagen.

Im Gefilde der Elektro-Rock-Hipster stehen Tussle für Ernst und Monotonie, verglichen mit ihnen gebärden sich WhoMadeWho geradezu wie Pop-Clowns. Die drei Dänen zeichnet neben ihren kostümierten Bühnenshows auch die beglaubigte Expertise in drei verschiedenen Musikgenres aus. Ein im Falsett singender Rock-Bassist, ein Jazz-Gitarrist und ein DJ-Producer-Schlagzeuger stellen sicher, dass das klangliche Amalgam überaus ausgewogen bleibt. Der Titeltrack ihres zweiten Albums »The Plot« swingt genauso funky in Richtung Achtziger-Jahre-Synthiedisco wie ihr bis dato größter Hit »Space for Rent«. Dafür könnte man Electroclash-Fingerübungen wie »Small Town« und »Office Clerks« auch genau so von LCD Soundsystem oder Soulwax erwarten. »This Train« wiederum macht mit seinem Stoner-Rock-Fundament deutlich, warum Queens of the Stone Age zu den vielen Celebrity-Fans von WhoMadeWho gehören. Im Großen und Ganzen kommt es diesen funky Disco-Prankstern nicht auf einen bestimmten Ausdruck an, solange die Hipness stimmt. »The Plot« besitzt ausreichend Pop-Appeal, um Spaß zu machen, und genug Geschmack, um als cool durchzugehen. *Text: Gunnar Klack*

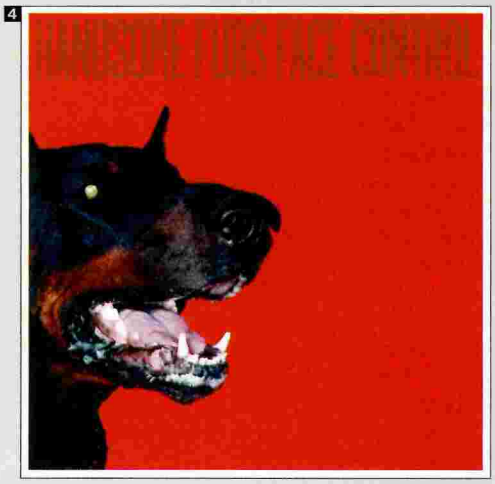
1



2

3

4



1

HORACE ANDY / ASHLEY BEEDLE

»Inspiration Information«

(Strut / !K7 / Al!ve) bereits erschienen

Horace Andy wird sich wohlgefühlt haben in seiner Haut, als er am 8. September des vergangenen Jahres im Schlepptau von Ashley Beedle ein Studio in London betrat. Das Ziel der jamaikanischen Reggaelegende und des auch schon nicht mehr ganz taufrischen House- und Techno-Produzenten aus UK: binnen fünf Tagen alle Stücke für die zweite Folge der Kooperationsreihe »Inspiration Information« zu schreiben und aufzunehmen. Ein Album in fünf Tagen, keine schlechte Leistung. Nix Neues allerdings für Horace Andy, der seine ersten erfolgreichen Aufnahmen Ende der Sechziger in Coxsone Dodds Studio One machte. Schließlich hat man bei Reggae und Dancehall schon immer mit Unmittelbarkeit gearbeitet, und die daraus entstandene Energie hat der Musik meist eher genützt als geschadet. Das schnelle Schreiben und Aufnehmen ist daher auch Konzept bei der nach einem '74er-Album von Shuggie Otis benannten Jamsession-Reihe: Die Musiker, die hier aufeinandertreffen, sollen ruhig nachts noch, wenn die Ratio ausgeschaltet ist und das vegetative Nervensystem übernommen hat, übernächtigt und mit roten Augen vor dem Mischpult rumspinnen.

Also haben sie mal losgelegt. Dem Endvierziger Beedle, der sonst als Black Science Orchestra tiefgründigen House und als Teil von X-Press 2 britischen Ravespaß produziert, sind Reggae und Dancehall durchaus vertraut – als integraler Teil seiner Soulboy-Grundbildung und weil er 1996 als The Jamayka Boys auch mal die 12-Inch »Dancehall Sessions« veröffentlicht hat. Im Angesicht eines seiner Jugendidole in der Gesangskabine hält sich der House-Hooligan ehrfürchtig zurück und liefert vor allem dezent organische Reggae-Riddims ab, aufgelockert von ein, zwei Dancehall-Beats. Nur einmal wird's kurz technoid, man hätte sich mehr solcher Updates gewünscht. Der Endfünfziger Andy seinerseits erschreckt den Hörer in den ersten Sekunden mit seiner brüchigen Stimme: Mr. Skylarking klingt wie der cracksüchtige Flavor Flav! Dann aber singt er sich warm und holt den Conscious-Reggae raus. Er warnt vor dem Klimawandel (»Hot, Hot, Hot«), erinnert die Rastafaris daran, dass ihr Glaube vegetarische Ernährung vorschreibt und sie weder Muh noch Mäh essen sollten (»Rasta Don't«), und natürlich preist er auch Jah. Ein schönes, wenn auch etwas nostalgisches Reggae-Album. Nur die Coverversion des Engtanzhits »Angie« inklusive Streicherpizzicati hätte nicht sein müssen. Für die nächste »Inspiration Information« wird übrigens die äthiopische Jazzlegende Mulatu Astatke mit der britischen Arkestra-Reinkarnation The Heliocentrics kollidieren – auch Jazz ist unmittelbar am besten. *Text: Florian Sievers*

2

VARIOUS

»Hands on Scooter«

(Sheffield Tunes / Kontor) bereits erschienen

Wichtiges war zu besprechen, als sich vor fünf Jahren ein internationales Publikum zur ersten Berliner Popkomm traf. Im Programm des Begleitkongresses standen ökonomische Fragen, ästhetische Fragen und solche, die beide Welten miteinander verbanden. »Is all (successful) German music crap?«, las man da etwa an die Wand geworfen, als Tim Renner, der gerade bei Universal ausgeschieden war, das ›Ob‹ dieser Frage elegant umging und zur Erklärung des ›Warum‹ ansetzte. Um international vermarktbar zu sein, so Renner, müssten deutsche

Popmusiker in ihren Inszenierungen an Stereotype anknüpfen, die im Ausland von den Deutschen herrschten. Nur dann könnten sie Erfolg haben. Zum Beispiel: Kraftwerk, die Techniker. Nena, das Fräuleinwunder. Rammstein, die Zerstörer. Auch Scooter schließen an ein Bild an, das im Ausland von Deutschen verbreitet ist: das des Pauschalreisenden mit schlechtem Englisch, noch schlechterem Kleidungsstil, aber richtig viel Lust auf Paaardey. Und doch bleibt fraglich, ob nur so der außerordentliche Erfolg der Band zu erklären ist, die 1994 mit »Hyper Hyper« über Nacht internationalen Ruhm erlangte und es zuletzt im Jahre 2008 mit »Jumping All Over the World« bis auf Platz eins der britischen Albumcharts schaffte. Mit 22 Top-Ten-Hits sind Scooter der Inbegriff von ›successful German music‹. Und zugleich, als Produzenten des immergleichen Froh- und Stumpfsinns, der Inbegriff von ›crap‹.

Damit könnte bald Schluss sein. Im Windschatten von Scooters ironischer Wiederentdeckung auf Theaterbühnen und in Indiediskos hat eine umfassende Revision des Images des Trios begonnen – und eine späte Würdigung von Scooter als schwergewichtigem Kulturphänomen dieses Landes. Nachdem Scooter-Chef H.P. Baxxter in dieser Zeitschrift ausführlich über sein Songwriting sprechen durfte (Spex #316), legt nun Sheffield Tunes nach und veröffentlicht mit »Hands on Scooter« ein Album, auf dem diverse Musiker Scooter mit Coverversionen ihren Tribut zollen.

Das Ergebnis ist dabei ebenso vielfältig wie die Liste der Teilnehmer, die K.I.Z. und Status Quo, Knorkator und Andreas Dorau umfasst. Modeselektor und Otto von Schirach dekonstruieren »Hyper Hyper« und Klostertaler zeigen, wie reibungslos »Friends« mit Akkordeon und Jodeleinlagen in Volksmusik übersetzt werden kann. Das alles ist ganz drollig, Neues über das Kulturphänomen Scooter, seinen Erfolg und seine Wertigkeit ist aber nicht zu erfahren. Wie jedes Tribute-Album handelt auch dieses mehr von den Interpretierenden als von den Interpretierten. Die bemerkenswerteste und radikalste Scooter-Interpretation wird parallel zum Album als Single veröffentlicht: Sido, Kitty Kat und Tony D übersetzen »Move Your Ass« in »Beweg deinen Arsch« und drehen damit die Bedeutung der Titelparole um 180 Grad herum. In der Originalversion skandierte H.P. Baxxter seinerzeit »Come on, party, you gotta keep it up«. In der Rap-Version bleibt davon nur das Imperativische erhalten. Hier lehrt Sido: »Von nichts kommt nichts, ohne Fleiß kein Preis«, und Kitty Kat ergänzt: »Du willst ein Haus am Strand? Du brauchst erst mal einen Job«. Statt Rave regiert die Rezession, statt Spaßgesellschaft die Selbstdisziplinierung. Da klingt der Scooter-Song eher nach einem amerikanischen Klischee als nach einem deutschen – und mehr denn je nach ›crap‹. *Text: Oskar Piegsa*

3

BEIRUT

»March of the Zapotec«

(Pompeii Records / Indigo) bereits erschienen

Los Wochos bei Beirut? Der amerikanische Weltenbummler Zach Condon tritt nach »Gulag Orkestar« und »The Flying Club Cup«, die sich von osteuropäischer Folklore und französischem Chanson inspirieren ließen, jedenfalls nun die Reise nach Mexiko an. Das neue Album ist allerdings zweigeteilt. Es besteht aus den beiden EPs »March of the Zapotec« und »Holland«. Letztere spielte Condon unter seinem früheren Pseudonym Realpeople ein. Für Erstere engagierte der Milchbart mit der wundervoll waidwunden und warmen Stimme in Oaxaca die 19-köpfige Begräbniskapelle The Jimenez Band. Angesichts des Titels sollte indes niemand befürchten, Beiruts schwerblütige Weisen würden jetzt in der entlegenen Sprache der Zapoteken vorgetragen; Condon bleibt dem Amerikanischen ebenso treu wie dem typischen Sound seiner vorangegangenen Veröffentlichungen: greinende Bläser und wehklagende Streicher en masse, Akkordeon und Ukulele, und im herzzerreißenden Instrumental »On a Bayonet« hilft gar Chris Taylor von Grizzly Bear am Saxofon aus. Dieses Künstlersammelsurium feiert ein großes, buntes Fest mit vielen Tränen, spontanen Schluchzern und übermütigen Salutschüssen. Mit »The Shrew«, einem langsamen Walzer, der zwischendurch zum schmissigen Trauermarsch zu Ehren der verlorenen Liebe wird, endet das mexikanische Abenteuer – und ein vollkommen neues beginnt.

Denn »Holland« umfasst wider Erwarten fünf minimalistische und leichtfüßige Synthie- und Elektro-Stücke, die Condon zu Hause aufgenommen hat. Der in Santa Fe geborene Multiinstrumentalist singt dabei mit sich selbst im Chor, zitiert wolkigen Achtziger-Pop und verbreitet weiterhin jene ansteckende, zwischen Weltschmerz und Lebenslust schwankende Stimmung, die zu seinem Markenzeichen gehört. Zwei dieser ungewöhnlichen Kompositionen könnten bereits bekannt sein: Das sympathisch hüpfende »My Night with the Prostitute from Marseille« stammt von einem Charity-Sampler, den Natalie Portman für iTunes kompilierte, während das sphärisch wabernde »Venice« auf einer CD des famosen Magazins The Believer erschien. Als gerade einmal 36-minütiges Album, verteilt auf zwei Tonträger, wirkt diese unkonventionelle, auf den ersten Blick geradezu widersinnige Zusammenstellung selbstverständlich recht disparat. Das verzeiht man Condon jedoch gern, da sein ergreifender Gesang schlussendlich doch wieder alles miteinander verbindet – von den Nächten in Marseille bis zur Megäre aus Mexiko. *Text: Alexander Müller*

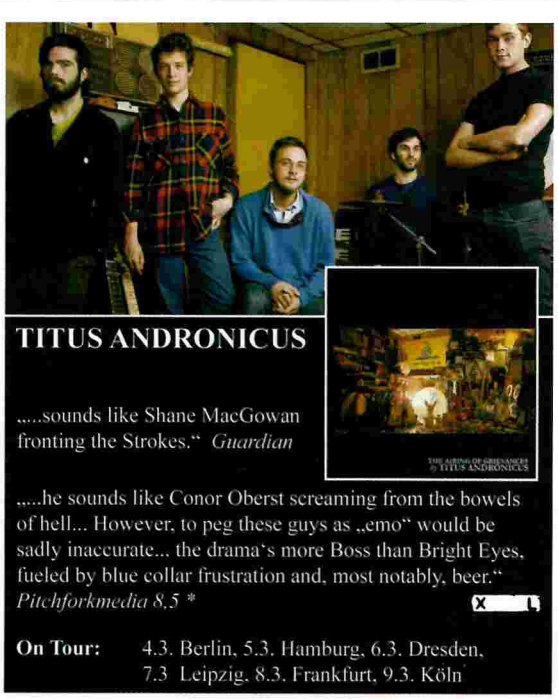
4

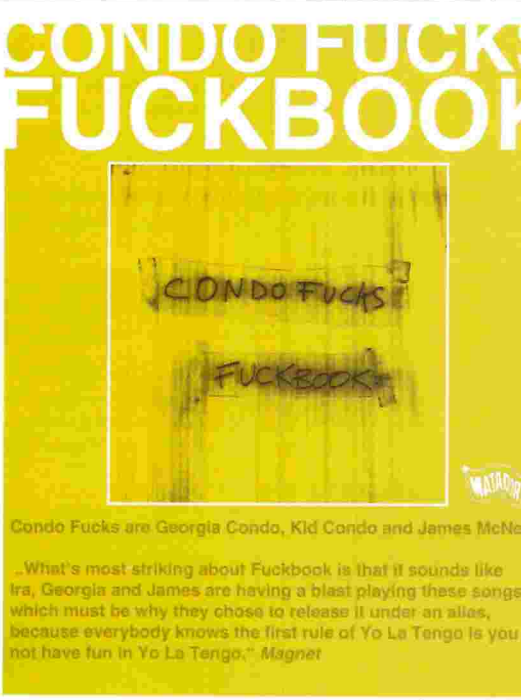
HANDSOME FURS

»Face Control«

(Sub Pop / Cargo) bereits erschienen

Wenn man sich einen heterosexuellen Marc Almond vorstellen könnte, dann wäre es Dan Broeckner, wie er sich bei Handsome Furs präsentiert: ein kurzgeschorener Raucher mit Bartschatten, Unter-





www.beggarsgroup

hemd und vielen Tätowierungen. Dazu die schlüpfrige Atmosphäre eines Paars im Liebeshotel, in der sich Broeckner und seine Frau und Bandpartnerin Alexei Perry für die Pressefotos zu »Face Control« haben fotografieren lassen. »Face Control« ist die zweite Platte der Handsome Furs. Und Handsome Furs sind ein Nebenprojekt Broeckners, der ansonsten Sänger und Gitarrist bei Wolf Parade ist, jener Band also, die neben Godspeed You Black Emperor und Arcade Fire dazu beigetragen hat, die kanadische Stadt Montreal in den Ruf eines Studentenrock-Seattle zu bringen. Doch wo Wolf Parade sich im Zweifelsfall für den kunst- und gedankengetränkten Song, um nicht zu sagen: Wurf entscheiden, wählen Handsome Furs den seltsamen, schmutzigen Spaß: jene dunkle Seite des Synthie-Rockpop der achtziger Jahre, die von Alan Vega bis zu den Sisters of Mercy reicht.

War »Plague Park«, die erste Platte der Handsome Furs, noch deutlich konventioneller vom Elektrosound der Gegenwart geprägt, so wird »Face Control« beherrscht von einer energisch gespielten Leadgitarre und einer ziemlich altmodisch wirkenden Drum-Machine. Songtitel wie »Radio Kaliningrad« und »Nyet Spasiba« lassen ahnen, dass die Russlandtour von Wolf Parade, von deren archetypisch bizarren Begleiterscheinungen (beginnend mit der Bestechung des russischen Konsuls) Broeckner in Interviews gern berichtet, ein deutlicher Einfluss bei der Produktion gewesen ist. Tatsächlich soll »Face Control«, nachdem »Plague Park« nach Aussagen des Duos seine skandinavische Platte war, nun das osteuropäische Album der Handsome Furs sein. Es ist ein Osteuropa, das weit entfernt ist von der auftrumpfend hochkarätig daherkommenden Fassade des russischen Oligarchentums, ein Land der Düsternis und des billigen Vergnügens, wie es zuletzt in Ulrich Seidls Film »Import Export« zu sehen war. Dass sich ausgerechnet das vermeintlich osteuropäische »Face Control« dabei immer wieder wie Bruce Springsteens monströ-seste Platte, wie »Born in the USA«, anhört, ist nur einer der vielen bizarren Effekte dieser großartig bizarren Platte: unfassbar schäbig und herrlich zugleich. *Text: Sebastian Hammelehle*

1

VARIOUS

»Sleepwalk. A Selection by Optimo (Espacio)«

(Domino / Indigo) bereits erschienen

»Was hörst du denn so für Musik?« ist ein Frage mit hohem Abendversauungspotenzial, weil sie auf fantasielose Weise monokulturelle Gattungspräferenzen unterstellt. Die beiden DJs JD Twitch und JG Wilkes könnten deren Sinnlosigkeit dadurch demonstrieren, indem sie dem Auskunftbegehrenden ihre Compilation-CD »Sleepwalk« in die Hand drücken. Auf der nämlich versammeln die beiden Residents der Glasgower Partyreihe Optimo (Espacio) 19 mit Liebe ineinander verfugte Tracks aus allen möglichen Genres, deren einziges gemeinsames Merkmal neben ihrem clubuntauglichen Listening-Charakter in ihrer Brillanz liegt. Die Reise beginnt mit dem maritimen Field-Recording-Rauschen von Chris Watsons »No Man's Land«, führt mit ungewohnt ambienten Nurse with Wound und Coil in den reichhaltigen Fundus des englischen Post-Industrial-Okkultismus, verweilt kurz bei Elektronikpionieren wie Raymond Scott und Cluster, um schließlich via Karen Dalton und Duke Ellington beim großen Lee Hazlewood und Wall of Voodoo zu landen. Im Gegensatz zum Gros der Compilation-Alben ist hier kein einziges Stück enthalten, das nicht des mehrmaligen Hörens wert wäre, das man nicht wie einen Edelstein ans immer neue Strahlenkonstellationen erzeugende Licht halten möchte. Coils exklusiv von Mastermind Peter Christopherson radikal remixte und mit »Spiel mir das Lied vom Tod«-Gitarren angereicherte Gefängnis-Elegie »Cold Cell« vom zu wenig beachteten Meisterwerk »The Ape of Naples« (2005) gehört genauso zu diesen Glanzstücken wie das mit Flöten und Bongos die Gefilde von Exotica und Beat Poetry erkundende »La Mer« (1960) aus der Feder des amerikanischen Hippie-Nomaden Eden Ahbez. Raymond Scotts »Sleepy Time« (1963) aus der für die Säuglingsberuhigung konzipierten, funktionsmusikalischen »Soothing Sounds for Baby«-Serie besticht durch die tänzerische Eleganz, mit der die selbstgebauten Synthesizer grazil zirpend und flirrend einherschreiten. Der Amerikaner nahm mit diesen Aufnahmen Soundästhetiken vorweg, als deren Pioniere in der offiziellen Geschichtsschreibung noch immer Bands wie Tangerine Dream und Kraftwerk firmieren. Weitere Höhepunkte bilden Lee Hazlewood und Wall of Voodoo. Ersterer macht in toxikologisch bedenklichem Zustand mit seinem Cover von »Whole Lotta Shakin' Goin' On« durch softpornokompatiblen Laszivgesang Serge Gainsbourgs vertonten Ausziehaufforderungen aus den siebziger Jahren ernsthafte Konkurrenz: Gleichstellungsbeauftragte werden dazu wohl kein Tänzchen hinlegen. Wall of Voodoo covern den Johnny-Cash-Hit »Ring of Fire« mit ins Fleisch schneidenden Sägesynthieriffs. Desperatheit und Coolness stehen hier so raucherreckendicht beieinander, dass man sich fragt, weshalb sich Tarantino noch nicht an dieser Version vergriffen hat. »Sleepwalk« vereint den Charme eines Mixtapes mit der dramaturgischen Finesse eines Late-Night-DJ-Sets, das es in einem langen organischen Flow ohne Brüche schafft, die innere Verwandtschaft in ganz unterschiedliche Fächer einsortierter Stücke hörbar zu machen. *Text: Thomas Hübener*

2

AMADOU ET MARIAM

»Welcome to Mali«

(Warner) bereits erschienen

Inmitten einer kargen Steppe steht ein Haus aus Lehm, darin ein fünfzig Jahre altes Transistorradio, aus ihm erklingt eine Frauenstimme, blechern und sehnsüchtig. Die Landschaft ringsum: sepiafarben, menschenleer, ein Baobab knistert in der Sonne. Doch plötzlich schaltet das Bild auf pralle Farben, unter dem Baobab spielen jetzt ein paar Jungs Fußball, die Stimme springt ins Präsens.

MUSIK ZUR ZEIT

Karin Dreijer Andersson

Mit Bruder Olof als The Knife und solistisch als Fever Ray bekannt

(alle Zeichnungen zu »Musik zur Zeit«: Patrick Klose)

Jenny Wilson: »The Wooden Chair« *(Gold Medal / Import, 2009)*
Jenny Wilson brilliert 2009 mit einem wunderbaren neuen Album namens »Hardships«. Ich bin total fasziniert von ihrer Art, Musik zu machen: kein Härtefall, sondern eine einzigartige, filigrane Handarbeit voller Soul.

Roll the Dice: »Undertow« *(unsigned)*
Atmosphärisches aus dem Underground Stockholms. Ich hatte bereits das Vergnügen, mit einem Musiker dieses Kollektivs zusammenzuarbeiten. Die Schönheit von »Undertow« entfaltet sich am direktesten, wenn sie aus vollkommener Stille hervorgehen kann.

Franke: »Det krävs bara några sprickor för att skapa ett mönster« *(Luxxury / Import, 2009)*
Neben Silverbullit und Pascal eine der besten modernen Rockbands aus Schweden. Dieses Album ist erst im Januar frisch erschienen. Ich höre es am liebsten so richtig laut, wenn ich alleine mit dem Auto unterwegs bin.

Sunshine Rabbits: »The Colour of the Fur« *(Margit Music / Border Music, 2008)*
Ein ganzes Unterhaltungspaket bestehend aus einem dancy Track, dem besten Musikvideo, das ich seit langem gesehen habe, und einem lustigen Making of, alles auf der MySpace-Seite der vier Damen von Sunshine Rabbits. Itchy, Lost, Confusion und Horrmone (so ihre Künstlernamen) weiten ihr Amateur-Wasserballett zu einem bunten Rave im Pool aus.

Svarte Greiner: »Kaape« *(Type, 2009)*
Wie ein Horrorfilm, nur ohne den Film. Der Norweger Erik Skodvin lässt sich von allem inspirieren, was in morbidem Licht Gänsehautcharakter hat. Ein akustischer Spaziergang über neblige Friedhöfe, durch dunkle Wälder und verwinkelte Katakomben, atmosphärisch verdichtet durch jede Menge Field Recordings. Nicht hören, wenn du allein bist!

1

2

3

Dazu setzen ein quäkender Synthie und ein clubkompatibler Bummtschack-Beat ein. Na bitte, Damon Albarn weiß eben, wie man ein Publikum erschreckt. Er darf bei anderthalb Stücken als Gastproduzent mitmischen auf diesem fünften Album von Amadou Bagayoko und Mariam Doumbia, besser bekannt als das blinde Songwriter-Paar Amadou et Mariam, dem erfolgreichsten Musikexport des westafrikanischen Landes Mali seit seiner Unabhängigkeit im Jahre 1960. Hierzulande wurden die beiden vor allem bekannt mit »Zeit, dass sich was dreht«, dem offiziellen Song zur Fußball-WM '06 zusammen mit Herbert Grönemeyer. Der war natürlich richtig furchtbar.

Dabei stammen die Lieder von Amadou et Mariam doch aus einem Land, in dessen Feuchtsavannen und Sandwüsten eine sogar nach afrikanischen Maßstäben unvergleichlich reichhaltige Musikkultur gedeiht. So erklangen hier etwa zum ersten Mal jene Blue Notes, die sich Jahrhunderte später auf einem ganz anderen Kontinent in Blues und Jazz wiederfinden sollten. Damon Albarn hatte sich der Musik des Landes vor sieben Jahren mit seinem Album »Mali Music« angemessen offenherzig genähert. Und nun lässt er die beiden über fünfzigjährigen Afropopstars klingen, als seien sie juvenile Achtziger-Verwerter à la Ladytron. Warum? Weil so ein radikales Update nun mal eine der wenigen Optionen war, die ihm zur Verfügung standen. Die anderen sind schlechter: zweifelhaftes Streben nach einem vermeintlich ursprünglichen Sound; oder Anschmiegen an westliche Hörgewohnheiten, was natürlich dem kommerziellen Erfolg zugute kommt. Manu Chao, der das Vorgängeralbum »Dimanche à Bamako« (2004) produzierte, den globalen Durchbruch für Amadou et Mariam, hatte sich für Letzteres entschieden. Das Ergebnis: zwar irgendwie schön, aber am Ende doch nur eine weichgespülte Version malischer Musik, ein Wohlfühlsoundtrack für die weltoffene Neo-Bourgeoisie des Westens. Marc Antoine Moreau, der langjährige Manager von Amadou et Mariam, hat nun – Ausnahme siehe oben – »Welcome to Mali« mit weitgehend ähnlichen Parametern produziert: als Afropop zwischen Hymne und Klage, mit twängelnden Gitarren, gefälligen Balafon-Jams und einem gelegentlichen Solo auf der N'goni, der traditionellen Bogenharfe. Mariams turmhoch kletternde Stimme darf dabei auch mal unverbindlich politisch werden, und der somalische Rapper K'naan beschwört »The original East coast / West coast collaboration«. Alles ganz hübsch, letztlich aber banal im Vergleich zu der Blues-Tiefe des malischen N'goni-Spielers Bassekou Kouyate oder der komplexen Eleganz Toumani Diabatés auf der Kora, der westafrikanischen Stegharfe. Bei ihnen kann man ankommen, wenn man eines Tages wegen Amadou et Mariam anfängt, sich für Musik aus Mali zu interessieren. *Text: Florian Sievers*

3

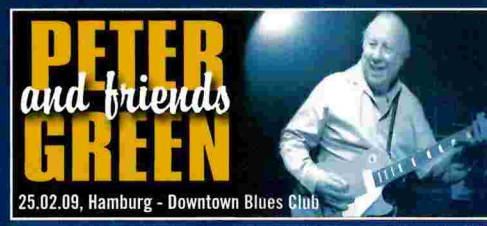
THE FOREIGN EXCHANGE

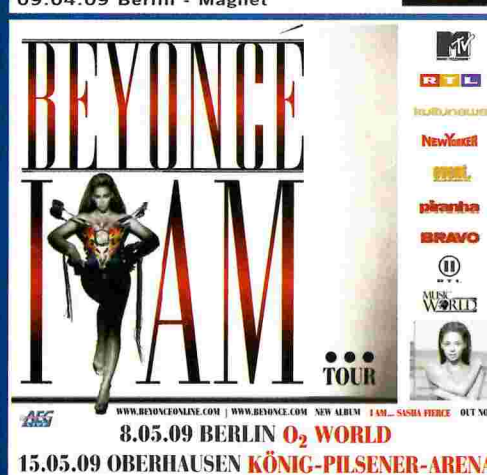
»Leave It All Behind«

(Hall of Justus / Nicolay Music / Groove Attack)
bereits erschienen

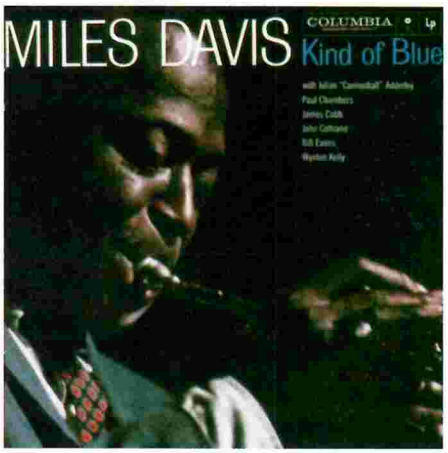
Niemand da. Wo sind die Gäste? Oder bin ich zu spät? – Indifferente Stille am Ort des Foreign Exchange: ein Cover mit leeren Stuhlreihen unter freiem Himmel. Doch weder stagnierender Welthandel, noch verpasste Party sind gemeint, diese Krise hier weilt schon viel länger, ist eigentlich gar kein Thema mehr. Dort wo in meiner Stadt neben Sprayer-Equipment und Hiphop-Vinyl auch das einzig veritable R&B-Import-Angebot zu finden war, werden heute Perücken verkauft. Beyoncé ist zurück. Ach ja? Der einzige R&B-Lichtblick des vergangenen Jahres, Estelles hübsch genuschelter »American Boy«, besang immerhin auch eine Art des foreign exchange – dennoch ist die Kontinente überbrückende Arbeitspraxis des Little-Brother-Rappers und (hier nun hauptberuflichen) -Sängers Phonte und des holländischen Produzenten Nicolay noch die große Ausnahme in R&B und Hiphop, mit ihren territorialisierten stilistischen Grenzen. Als Refugium für alternative Ideen in einer zugestylten Szene gilt seit Jahren die Okayplayer-Welt um The Roots und Konsorten. Wie viele Ballone dort starteten, ohne dann doch irgendwo anzukommen, mag man nicht mehr überblicken – auch ein Symptom des darbenden R&Bs. Wo ist der große D'Angelo, was wurde aus den Jazzyfatnastees, aus Jaguar Wright? Dass zwei Typen, die sich im Forum der Okayplayer-Website kennenlernen, musikalische Vorlieben teilen, ist erwartbar, doch dass sie im Abstand von vier Jahren daraus zwei Alben zustandebringen, kann schon überraschen. Doch nicht nur das: »Leave It All Behind« verlässt sicheres Retro-R&B-Terrain und unternimmt eine stille Reise über reduzierte Beats. Der Fluss der Musik folgt dem zum Teil politisierten »Quiet Storm«-Soul von Bands wie The New Birth, O'Jays oder Rose Royce, die Themen finden sich im rein Persönlichen. Doch worüber sprechen die Seelen miteinander? Wo die Bildästhetik der Hülle an Larry Clark und US-Alternativkino denken lassen, deutet das Eröff-

mpe music pool europe GmbH A DEAG entertainment COMPANY PRÄSENTIERT:





Karten an den bekannten Vorverkaufsstellen
Bundesweite Tickethotline: 01805 - 9 69 00 00*
(*14 Ct./Min. Mobilfunkpreise können abweichen)
Tickets im Internet: www.kartenhaus.de • www.music-pool.com



BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

Man kann es nicht oft genug sagen. Also erinnert auch Grandmaster Flash im Vorspiel dieser Ausgabe Jan Kedves daran, dass selbst die bescheuertsten Platten gelegentlich ein paar Takte aufweisen, die ein DJ im Handstreich zu einem genialen Endlos-Groove zusammenratschen kann. Dass diese These stimmt, unterstreicht die Compilation **»PROTECTED – MASSIVE SAMPLES«** (Rapster Records / K7 / Al!ve). Zwar war schon immer bekannt, dass Massive Attack 1991 einige wenige Sekunden aus der Jazzfunk-Dudelnummer »Stratus« des Trommlers Billy Cobham reichten, um ihren Welthit »Safe from Harm« bassig zu grundieren. Dass allerdings trotz der zwischenzeitlich vergangenen zwei Jahrzehnte Cobhams Original heute um keinen Deut besser klingt als damals – das beweist die Kopplung leider auch. Vor allem aber legt sie offen, dass weite Teile von »Blue Lines« schlichtweg auf Samples von Al Green, James Brown oder Isaac Hayes basierten. Aber wollten wir wirklich daran erinnert werden? »Protected« ist eine besserwisserische und zugleich hochgradig unhörbare Platte.

Hochgradig brillant hingegen ist die auf zwei CDs bzw. zwei Vinyl-Doppelalben verteilte Compilation **»FLY GIRLS!«** (Soul Jazz Records / NTT / Indigo). Der Untertitel »B-Boys beware: revenge of the super female rappers« verspricht jedoch nur die halbe Wahrheit. Zwar ist es richtig, dass vermutlich kaum ein B-Boy aus den Achtzigern gegenüber den bellenden Raps von Sparky D, Roxanne Shanté und den She Rockers – alle drei gehörten zur ersten Generation der New Yorker MCs – im direkten Rededuell unversehrt geblieben wäre. Andererseits konnte sich außer Queen Latifah und Missy Elliott kein einziges Fly-Girl auf dieser Kopplung im Mainstream etablieren, also dort, wo der Mensch anständig mit seinem Wortschatz Handel treiben kann. So bleibt der schwache Trost, dass die zwanzig Tracks dank eines kickenden Remasterings zumindest nicht der Vergessenheit anheim fallen.

Apropos Männergesellschaft: Vor exakt fünfzig Jahren nahm Miles Davis sein Album **»KIND OF BLUE«** (Columbia Legacy / Sony) in New York auf – heute wird das visionäre Meisterwerk, das nie vom Markt war und höchstens in schrottiger Masteringqualität kursierte, zum x-ten Mal wiederveröffentlicht. Miles Davis begab sich 1959 bekanntlich mit seinen Sidemen, allen voran dem weißen Pianisten Bill Evans sowie den schwarzen Tenor- und Alt-Saxofonisten John Coltrane und Julian »Cannonball« Adderley auf die Suche nach der Zukunft, indem er das über ein Jahrzehnt lang vorherrschende Diktat des BeBop hinter sich ließ und den Jazz gegenüber modalen Bluesstrukturen öffnete. Die revolutionäre Qualität dieses Albums vollzieht man am besten mit einem Selbstversuch nach: Man höre einen Monat lang keine andere Musik als Hard Bop, und kurz bevor man den Glauben verliert, lege man »Kind of Blue« auf. Man wird Miles für die Überwindung des ewig Gleichen die Füße küssen.

Von weißer Hautfarbe und überhaupt eher an Freund und Feind vergessender Feierlaune als an der Neuerfindung von Musik interessiert waren die meisten der Bands, die auf der superschön in mattes Silber und Schwarz eingefassten, wie ein schweres Buch in der Hand liegenden Compilation des Labels Factory aus Manchester vereint sind. **»FACTORY RECORDS – COMMUNICATIONS 1978-92«** (Warner) versammelt, wie Jon Savage in den Liner Notes festhält, in der Reihenfolge des Erscheinens ihrer Songs, heute weitgehend vergessene Bands wie Section 25, Quando Quango oder Biting Tongues – wie auch zurecht zu Ruhm und Geld gelangte Gruppierungen wie Joy Division, New Order und die Happy Mondays. Alle Genannten eint, dass sie Vordenker eines kalten, manchmal depressiven, oft dissonanten und fast immer funky Amphetaminsounds waren. Hörend stellen wir uns die Achtziger als eine eigene Gesellschaft mit eigener Moral vor, und die beginnenden Neunziger als Hangover. Selbstverständlich wirtschaftete man bei Factory ohne Rücksicht auf Verluste und Substanz. Folgerichtig ging das Label 1992 grandios pleite. An die Verdienste erinnert heute diese 4-CD-Box, die natürlich von Peter Saville, dem Hausgrafiker von Factory gestaltet wurde: Eleganter wurde Musik selten verpackt. Aktuelle Ausnahme: »Yes«, das neue Album der Pet Shop Boys.

nungsstück »Daykeeper« eine von Drogenproblemen gezeichnete Beziehungskonstellation an, aus welcher sich die weiteren Stücke als Kontinuum entwickeln. Seine zentralen musikalischen Themen werden gleich einem weltlichen Oratorium wiederholt und variiert. Die Sängerinnen Muhsinah und Yahzarah teilen sich die Parts der Gegenstimme, im Dienst musikalischer Kommunikation. Gegen Ende des Singspiels addieren dann brasilianische Rhythmen und Ivan-Lins-Harmoniefolgen eine weitere unerwartete Koloratur, gleich der Hoffnung auf ein gutes Ende in dieser Erzählung von Unsicherheit, Trennung, Liebe und den Mühen des Erwachsenwerdens. Die neuen Farben in jener effektvermeidenden, komplexen Musik überraschen, knüpfen an von Maxwell, Lucy Pearl und Bilal begonnene Experimente an, um den R&B, nein, eigentlich den Soul, vor musealer Erstarrung zu bewahren. Schon lange hat man hier nicht mehr soviel Zartheit und Ernst gefunden, von den musikalischen Ideen ganz zu schweigen. *Text: Oliver Tepel*

PEPI GINSBERG

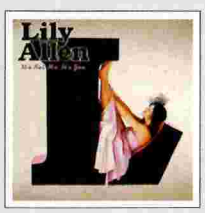
»Red«

(Park The Van / RTD) bereits erschienen

Um »Who's afraid of red, yellow and blue?«, die seit Jahrzehnten offene, zum Klassiker gewordene Frage des amerikanischen Künstlers Barnett Newman wenigstens zum Teil zu beantworten: Pepi Ginsberg fürchtet sich nicht vor dem Wort »Red« im Albumtitel – und das ist mutig im Folk, wo eines der bekanntesten Alben des Genres doch »Blue« heißt. Und weil die Zahl der Folksänger, die zum Vergleich herangezogen werden können, nicht allzu groß ist, wurde Pepi Ginsberg bereits mit Joni Mitchell verglichen. Die hat »Blue« aufgenommen.

»Red« ist Ginsbergs dritte Platte, und hörten sich die ersten beiden noch hemdsärmelig und straßensängerhaft an, so ist »Red« ihr bislang elaboriertestes Album. Oft sind es Zeiten der Hoffnung und des Aufbruchs, in denen der amerikanische Folk aufblüht, so war es in den Dreißigern, den Sechzigern, und ein wenig war es auch in den frühen Clinton-Jahren so, als Folk wieder da war und Neo-Folk hieß. Jetzt, da Obama Präsident ist, fällt die Aufmerksamkeit auf Pepi Ginsberg und Alela Diane – beides junge Frauen mit Gitarre und Stimme. Pepi Ginsberg lebt in Brooklyn, sie ist dort auch als Dichterin zu einem gewissen Indieruhm gekommen. Explizit politisch ist sie ebenso wenig wie Alela Diane, und doch bewegen sich beide in einer posthippiehaften Ästhetik, die auf diffus emotionale Art immer ›irgendwie links‹ war – zumindest dann, wenn man den Begriff ›links‹ mit persönlicher Freiheit und Kapitalismusferne in Verbindung

bringen mag. »Red« hat ein hübsches, verspielt gestaltetes Cover, auf dem Textblatt sind tatsächlich Pferdezeichnungen zu sehen, im Kleingedruckten steht gar, das Album sei »mit Liebe« aufgenommen worden. Man könnte sich die Platte hervorragend in einem der Jungmädchen-Nippesshops des Hamburger Schanzenviertels oder des Prenzlauer Bergs vorstellen. Doch anders als Diane setzen Pepi Ginsberg und ihr Produzent Scott McMicken (von den Beach-Boys-Schülern Dr. Dog) nicht auf eingängige Songs. Der Sound auf »Red« wirkt lose verknüpft, schwebend, die Songs sind sparsam instrumentiert, aber nicht von der Wandergitarre getragen, sondern von einer ganzen Band samt Klavier und Geige. Und ist Pepi Ginsbergs Stimme auf dem ersten Lied »Son« auch auf geradezu abschreckende Weise mit Hall unterlegt, ab dem zweiten Titel »The Waterline« entfaltet sich der Charme dieser Platte langsam aber stetig. Natürlich ist Ginsberg nicht die neue Joni Mitchell – sie ist Pepi Ginsberg, und das ist doch auch was. *Text: Sebastian Hammelehle*



LILY ALLEN

»It's Not Me, It's You«

(Regal / EMI) bereits erschienen

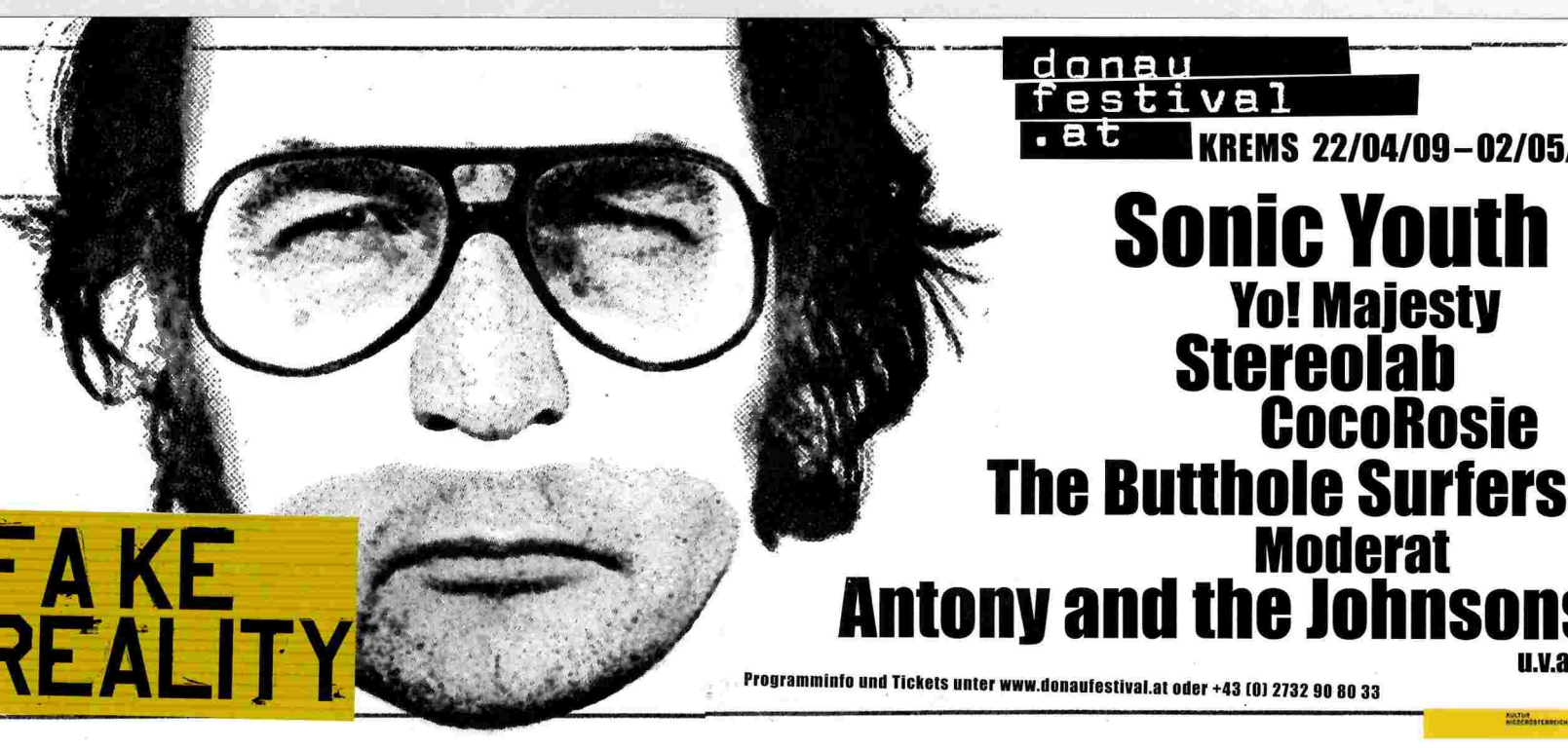
Lily Allen ist an ihren Aufgaben gewachsen. Zu Zeiten ihres Debütalbums »Alright, Still« begeisterte sie vor allem mit deftigen Songtexten und forschen Auftritten in der Öffentlichkeit – im zarten Alter von 21 Jahren. Heute, nur zweieinhalb Jahre später, fühlt es sich nicht mehr so an, als würde das Nachwuchstalent Lily Allen nach oben streben. Stattdessen könnte man meinen, ein krisenbewehrter Veteran des Showbusiness möchte demonstrieren, dass er in der Kunst noch genauso hart durchgreifen kann wie im eigenen Leben. Die Anforderungen sind hoch: »It's Not Me, It's You« muss stapelweise Boulevardpresse überstrahlen und darf trotzdem nicht Allens Image verraten. Zum Gelingen dieses Vorhabens tragen in erster Linie wieder die Lyrics bei. Derzeit bringen nur wenige Texter explizite und einfache Aussagen so gewitzt und knackig rüber. »I wanna be rich / I want lots of money / Don't care about clever / Don't care about funny / I'll take my clothes off and it will be shameless / 'Cause everyone knows that's how you get famous«, heißt es in den ersten Zeilen der Single »The Fear«. Von den sonnigen Ska-Einlagen des Vorgängeralbums ist nichts übriggeblieben, denn diesmal wurde Produzent Greg Kurstin nicht von Blechblas-Wizard Mark Ronson unterstützt. Kurstin erfüllt als solider Studiomusiker und Soundingenieur eher die technische Komponente des Produzentenjobs, nicht die visionäre Seite. Im Grunde bleibt »It's Not Me, It's You« ein Synthiepopalbum, das lose an William Orbits frühe Arbeit für All Saints erinnert. Auf einer ganz ansehnlichen Welle aus Keyboards und Drumcomputern surft die Platte zuweilen in Richtung Bonanza-Country oder Kirmesmusik, doch das wahre Spektakel steckt in den Texten. Lily Allen hat z.B. mit »Everyone's At It« einen der bis dato differenziertesten, weisesten und witzigsten Songs über Gesellschaft und Drogen auf Lager. Sie verwurstet den Comeback-Hit von Take That, »Shine«, zur Trash-Romanze »Who'd Have Known« und singt: »You'll be mine / You'll be mine / I will stay here all the time / Watching telly, drinking wine«. Die schon auf dem Debüt aufblitzende Coolness gegenüber Welt und Showbiz hat sich Lily Allen nicht nur bewahrt, sie hat sie noch ausgebaut. Ihre besoffenen Auftritte, Bühnenschlägereien und ihr schlechtes Benehmen in der Öffentlichkeit wirken nie übermächtig, sondern in ihrem Fall stets kontrollierbar. Im Gegensatz zu anderen so genannten Skandalnudeln. Eine aus Mitleid, Anerkennung und Voyeurismus gemischte Faszination, wie sie Amy Winehouse und Britney Spears mit »Rehab« oder »Piece of Me« auslösten, scheint bei Lily Allen trotz aller Eskapaden undenkbar – well done. *Text: Gunnar Klack*

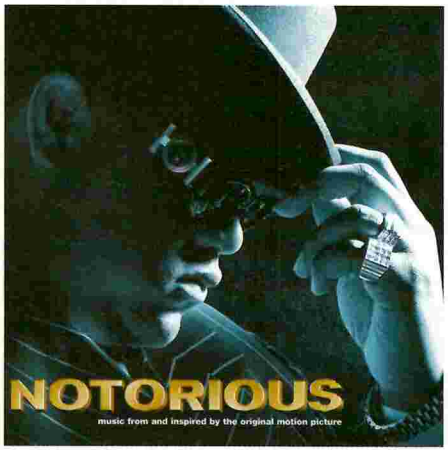
PHOSPHORESCENT

»To Willie«

(Dead Oceans / Cargo) bereits erschienen

Dass man im Alter anfängt, sich für Countrymusik zu interessieren, wissen wir bereits von den Aeronauten. Wie alt genau man dazu werden muss, hat Sänger Olifr M. Guz jedoch leider nicht verraten. Mein Rat: Man kann gar nicht früh genug damit anfangen. Denn wer seine Gefühle über eine heulende Pedal-Steel-Gitarre ausdrückt, kann kein ganz schlechter Mensch sein. Für einen Song mit dem Titel »Heartaches of a Fool« ist diese Instrumentierung jedenfalls mehr als angemessen. Den hat die Country- und Folk-Ikone Willie Nelson 1981 veröffentlicht, womit bereits die Frage beantwortet wäre, welchem Willie Phosphorescent »To Willie« widmet. Damit tut es Matthew Houck, der sich hinter Phosphorescent verbirgt, seinem Vorbild nach, das 1975 »To Lefty from Willie« als Hommage an Lefty Frizzell aufnahm. Und wie damals gilt es, nicht einfach die Greatest Hits nachzuspielen, sondern persönliche Lieblinge auszuwählen, die sowohl etwas über den Ehrenden als auch über den Geehrten erzählen. Darunter finden sich kostbare Perlen wie »Reasons to Quit«, geschrieben von Merle Haggard, das, wenn man so will, »Rehab« ironisch und beschwingt vorwegnahm, oder das gegen jeden ärztlichen Rat einen guten Grund fin-





THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Zu Beginn des Jahres befindet sich die Musikwelt noch im Winterschlaf. Der größte Aufreger in Urbanien ist das Biopic über das Leben eines der größten Rapper aller Zeiten: »Notorious« behandelt Aufstieg und Fall des im März 1997 ermordeten Christopher Wallace aka **THE NOTORIOUS B.I.G.** »Original Soundtrack« (Atlantic) fährt eine wunderbare Mischung aus Klassikersingles wie »Warning«, »One More Chance«, »Juicy« oder »Hypnotize« auf, unterbewertete Albumstücke wie »Notorious Thugs« (mit **BONE THUGS-N-HARMONY**), »Kick In the Door« und »What's Beef?« sind ebenso dabei, nicht zuletzt auch drei bislang unveröffentlichte, ultrarare Tracks vom ersten Demotape, das Biggie Anfang der neunziger Jahre über von DJ 50 Grand gecuttete Breakbeats aufgenommen hatte. Es brachte ihm letztlich den Deal mit Puff Daddys Bad-Boy-Label ein. Zusätzlich enthält die Compilation zwei neue, exklusive Tracks, die zum Stärksten gehören, was man Anfang 2009 in Sachen Rapmusik zu hören bekommen kann: Einmal »Brooklyn (We Go Hard)« von Bezirksbürgermeister **JAY-Z**. Hook und Verse des Stücks stammen hier von der zugezogenen Hipster-Queen **SANTOGOLD**, für das ungewohnt harte Instrumental sorgt Autotune-Schunkler **KANYE WEST**. Andererseits der »Letter to B.I.G.«, der nicht nur mit einer Gänsehaut-Hook von Biggies Ex-Frau **FAITH EVANS** glänzt, sondern vor allem mit Lyrics von New Yorks zweitbestem lebenden Rapper **JADAKISS**, der hier seinem früheren Kumpel erklärt, was sich im Rap-Game in den letzten zwölf Jahren verändert hat, und vor allem welch enormen Wertverlust gerade Lyrics erlitten haben. Das klingt nach Verklärung eines Ewiggestrigen, aber tatsächlich: Wenn man sich die geschickten Schachtelreime, die sorgsam formulierten Beleidigungen sowie die drehbuchartigen Geschichten des Biggie Smalls heute, mit Abstand von gut zehn Jahren, noch einmal zu Gemüte führt, dann spürt man, wie perfekt dieser Künstler klassische Hiphop-Werte wie Finesse, Style und Substanz mit Mainstream-Appeal vereinen konnte. Der Reiz von Biggies Rhymes lag darin, dass er das altbekannte popkulturelle Stereotyp des authentischen Underdogs mit einer selbstironischen Arroganz verkörperte und allein durch Wortwitz und Persönlichkeit so sehr überzeugte, dass er neben Tupac Shakur zum erfolgreichsten Rapper der mittleren neunziger Jahre wurde. Aufgrund des Konfliktpotentials, das diese Geschichte birgt, erscheint es nur konsequent, seinem Leben und Wirken eine Hollywood-Verfilmung zu widmen – auch wenn das Ergebnis in den USA auf sehr gemischte Reaktionen traf. Um sich ein eigenes Urteil zu bilden, muss man noch bis Ende März warten, dann erreicht der Film auch die deutschen Kinos. Bis dahin ist der Soundtrack zu »Notorious« in Ermangelung spannender Neuveröffentlichungen das schönste Hiphop-Album des Jahresanfangs.

Trotzdem lohnt es sich natürlich wieder, auch abseits ausgetretener Pfade genau hinzuhören, denn erst so wird man auf eine Indie-Perle wie »Radio« (Plug Research / Groove Attack) aufmerksam: Der in Los Angeles beheimatete Produzent **EXILE**, der bereits für Untergrund-Klassiker wie die gemeinsam mit Westcoast-Indie-Rapper Blu einspielte LP »Below the Heavens« sowie für mehrere Alben mit Aloe Blacc unter dem Projektnamen Emanon verantwortlich zeichnete, hat hier ein Instrumental-Konzeptalbum erschaffen, das ausschließlich mit Samples aus dem Radio arbeitet. Eine beeindruckende Soundcollage: Über einem irritierenden Gerüst aus Breakbeats, statischem Knistern und gefilterten Geräuschsamples wehen Wortfetzen aus Moderationsbeiträgen umher, zwischen mäandernden Loops senken sich langsam zerhackte Melodiefetzen nieder. Inhaltlich lässt sich das Album nicht nur als Statement zu Konsumgesellschaft, Kriegstreiberei und Globalisierung verstehen, sondern genauso als Kritik an zeitgenössischer Hiphop-Musik. Exile nutzt den Tuningkopf der Boombox als Soundquelle und den Lautstärkeregler als Mischpult – aus nichts etwas machen, die Gegebenheiten so kreativ nutzen, dass ein neues Stück Kunst entsteht, das ist hier das Motto. Es zeigt sich ein derart ursprüngliches Verständnis von Hiphop, dass es in Zeiten wie diesen einerseits anachronistisch, andererseits aber unheimlich mutig und von Leidenschaft beseelt erscheint. Zusammen mit einer detailverliebten Covergestaltung und dem viral verbreiteten, sehr gelungenen Videoclip zu »We Are All In Power« ist »Radio« das B-Boy-Dokument des Frühjahres 2009.

dende »I Gotta Get Drunk«. Der trotzige, seufzende und autosuggestive Schmachtfetzen »Permanently Lonely« wiederum mag den hohen Tabak- und Alkoholkonsum legitimieren und nach der Trennung ein wenig Trost spenden. Den üblen Herzensbrechern beiderlei Geschlechts wird es nämlich irgendwann an den Kragen gehen: »For your kind will always be runnin' and wonderin' / What's happened to hearts that you've broken and left all alone / But we'll be alright in a little while / But you'll be permanently lonely". Wollen wir's hoffen!

Houck nähert sich den Originalen vorsichtig und respektvoll an. Er trifft stets die richtige Tonlage, wenn es darum geht, Herzeleid, Party- und Katerstimmung, Sehnsucht und Einsamkeit zu besingen. An einer zwanghaft originellen Modernisierung ist ihm nicht gelegen, schließlich soll sein traditionsbewusstes Cover-Album ja auch Willie gefallen, der als Freund klarer Worte aus seinen Gefühlen nie einen Hehl machte: »This album is an unabashed musical love letter«, schrieb jener über seinen Tribut an Lefty Frizzell. Ein wenig mehr Unverfrorenheit hätte man Houck in musikalischen Liebesdingen zwar schon gewünscht, aber auch so gleicht »To Willie« einem feuchtfröhlichen und tränenseligen Wiedersehen mit alten Freunden, die im Kern schlichtweg dufte Typen geblieben sind. *Text: Alexander Müller*

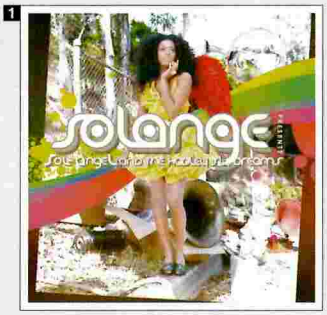
1

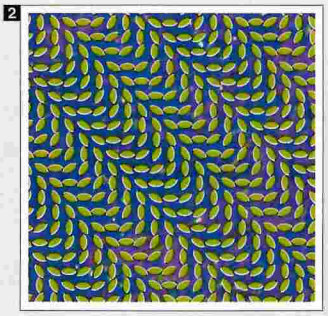
SOLANGE

»Sol-Angel and the Hadley St. Dreams«

(Geffen/Universal) bereits erschienen

Wenn die große Schwester bereits ein R&B-Superstar ist, würde der Berufsberater wohl nicht unbedingt als Erstes zu einer Gesangskarriere raten – steht doch jede Platte automatisch im Schatten des berühmten Verwandten, was es naturgemäß nicht einfach macht, buchstäblich die eigene Stimme zu finden. Nur Kinder von verstorbenen Ikonen – man denke an Sean Lennon – haben ein noch schwereres Los gezogen. Solange Knowles indes, die das Kinderzimmer mit einer gewissen Beyoncé geteilt hat, stellt sich dieser Problematik gleich im Eröffnungsstück ihres zweiten Albums. Über einem atmosphärisch dichten Triphop-Groove der Thievery Corporation erklärt die 23-Jährige selbstbewusst, dass sie nun mal mit diesem Nachnamen geboren wurde und im Übrigen mehr als ein Nesthäkchen sei. Es seien halt zwei Mädchen in derselben Galaxie unterwegs, allerdings in ganz unterschiedlichen Richtungen. Was Solange damit genau meint, zeigt sich in den folgenden zwölf Stücken. Im Gegensatz zu Schwesterherz Beyoncé ist Solanges R&B-Verständnis nämlich nicht an massiven Hiphop-Rhythmen geschult. Ihre Songs sind wesentlich stärker vom klassischen Soul der sechziger und siebziger Jahre geprägt, von den Supremes natürlich, aber auch von Minnie Riperton und Dusty Springfield. Doch auch darüber hinaus kennt sie sich in ihrer Plattensammlung bestens aus. Im Repertoire ihres Bühnenprogramms findet sich schon mal eine Coverversion von Shuggie Otis, dem Liebling fortgeschrittener Soul-Connaisseure. Dass Retrosound-

1 

2 

3

Experte Mark Ronson genau der richtige Mann für Solanges Klangfundament ist, war vorhersehbar, dass allerdings die sonst eher für minimalistische Hightech-Tracks bekannten Neptunes mit der Fingerschnips-Nummer »I Decided« lupenreines Sixties-Feeling versprühen können, ist da schon eine größere Überraschung. Glücklicherweise ist Solange jedoch so clever, nicht vollständig auf die derzeitige Nostalgiewelle zu setzen. Damit das Ganze nicht allzu altbacken gerät, entwickelt sich der zweite Teil von »Cosmic Journey« zu einem regelrechten Techno-Rave. »This Bird« schließlich fährt das Tempo mithilfe eines Ambient-Samples der Boards of Canada wieder herunter. Diese Experimentierfreude ist es, die »Sol-Angel and the Hadley St. Dreams« zu einem rundum hörenswerten Erlebnis macht, bei dem die Substanz der Stücke und ihrer Interpretin mit jedem Durchgang deutlicher zutage tritt. Zu Beginn besingt Solange die Straße, an der ihr Studio in Houston liegt: »We got a long, long moon to glow / Hadley's a long road to travel«. Es lohnt sich, sie auf diesem Weg zu begleiten. *Text: Sven Beckstette*

2&3

ANIMAL COLLECTIVE

»Merriweather Post Pavillon«

(Domino / Indigo) bereits erschienen

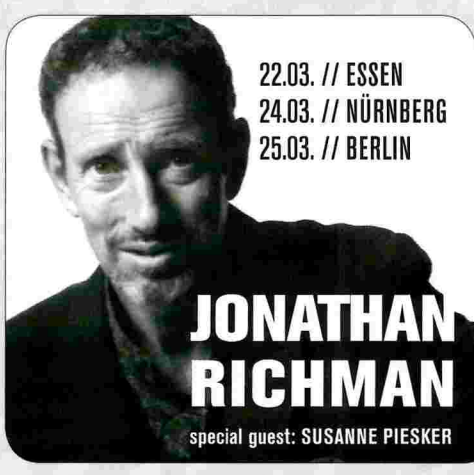
THE PRESENT

»World I See«

(Loaf / Cargo) bereits erschienen

Wenn man bedenkt, dass jener informelle Zusammenhang von an der Ostküste ansässigen Freaks, Häretikern und Kultisten, der in den letzten Jahren unter der Wendung »New Weird America« seinen Weg in die Medienwelt gefunden hat, nun auch schon die Amtsperioden von George W. Bush überdauert hat, wäre es nicht weiter verwunderlich, würden sich erste Ermüdungserscheinungen einstellen. Genau danach sieht es aber nicht aus: Wie zum Hohn auf alle Zyklentheorien, die einem musikalischen Trend eine Halbwertszeit von sieben Jahren und Künstlern eine Handvoll von Veröffentlichungen geben, bevor die Stagnation eintritt, haben sich Animal Collective, die Schirmherren dieses nicht mehr ganz neuen US-Undergrounds, nahezu eine Dekade lang den Luxus geleistet, sich immer wieder zur Disposition zu stellen, zwischen primitivistischer Folklore, gruppendynamischen Überschreitungsritualen, dokumentarischen Field Recordings, tribalistischen Weltmusikbeats und psychedelischem Naschwerk alle möglichen Stile und Attitüden erprobt und wieder verworfen. Nun sind sie beim neunten Album angelangt und warten mit einem Werk auf, das diese Bemühungen nicht mehr nur als eine Geschichte genialischer Verzettelungen erscheinen lässt, sondern als Teile eines Masterplans und ihr Projekt – die Sprache der Popmusik von tradierten Referenzen und überkommenen Mythen befreien und zu neuen Formen verdichten, in denen Gemeinschaften individuelles und kollektives Begehren als Musik organisieren, untereinander austauschen und feiern – einem für undenkbar gehaltenem Quantensprung zuführt. Dass sie in einer Umbruchphase stecken, war zu spüren, als Animal Collective im Herbst 2007 auf Tour gingen, um die Veröffentlichung ihres Albums »Strawberry Jam« zu unterstützen. Sie verzichteten weitgehend auf aktuelles Material und steckten ältere und unveröffentlichte, neue Tracks in ein Soundkostüm mit kellertiefen Bassfrequenzen und Reminiszenzen an die mainstreamtauglicheren Momente von Rave-Musiken der Achtziger und Neunziger. Auf einmal konnte man sich vorstellen, wie Animal Collective in nicht allzu ferner Zukunft als Fortsetzung von Bands wie Underworld mit zeitgenössischen Mitteln die internationalen Festivalbühnen rocken. Ungefähr im gleichen Zeitraum gestatteten sich die beiden Masterminds von Animal Collective zwei Soloprojekte, die unterschiedlicher nicht hätten ausfallen können. Während sich Avey Tare mit seiner Partnerin Kia Brekkan auf »Pullhair Rubeye« in fragmentarische Songminiaturen und obskure Klangexperimente vertiefte, legte Panda Bear mit »Person Pitch« ein visionäres Album vor, das die spirituellen Energien und Klangmaterialien aus dem Universum der Beach Boys einem Prozess der Neukonfigurierung unterzog. Vielleicht war der vorübergehende Ausfall von Deacon, bei Animal Collective für die Gitarrenarbeit zuständig, ein unfreiwilliger Glücksfall, der es Avey Tare und Panda Bear ermöglicht hat, unter der Klangregie des Chefelektronikers Geologist, die sich in unterschiedliche Richtungen entwickelnden künstlerischen Impulse zu bündeln und in eine Songarchitektur zu überführen, die noch die disparatesten Momente gleichberechtigt nebeneinander bestehen lässt, ohne die für Indierock sonst so konstitutive Geste des Bruchs, des Risses, der Dissonanz zu heroisieren. Wie durch ein Wunder fügen sich Elemente, denen ihre Herkunft aus ehemaligen Sinnzusammenhängen noch als entfernter Nachhall anzuhören ist, die aber schon frei genug sind, um mit anderen Bedeutungen aufgeladen werden zu können, in einer semantischen Kernschmelze zu einem berauschenden, unwirklich mesmerisierenden Klanggeschehen

KARSTEN JAHNKE KONZERTDIREKTION GMBH



TICKETS: 01805 - 62 62 80*
und 040 - 413 22 60 (Mo - Fr, 10 - 18 Uhr)
www.karsten-jahnke.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen.
*(€ 0.14/Min. aus dem deutschen Festnetz, Mobilfunkpreise können abweichen)

von höchster Plausibilität zusammen. Jedes Stück ist der Prototyp einer entgrenzten Musik, in der reflektiert ist, welche Perspektiven der Popkultur und den in ihr niedergelegten Gefühlspolitiken unter den Bedingungen einer globalisierten digitalen Diapora künftig offenstehen könnten. »Merriweather Post Pavillon« ist damit die zur Zeit konsensfähigste Ausformulierung einer Musikauffassung, deren hermetisches Gegenstück auf dem genauso spektakulären Debüt von The Present nachzuhören ist. Vordenker des Trios ist Rusty Santos, ein Produzent, der auch die Alben »Sung Tongs« von Animal Collective und besagtes »Person Pitch« von Panda Bear betreut hat. Die Kühnheit, mit der The Present unterschiedlichste Einflüsse aus Free Improvised Music, Ambient, Gothic, Noise, Dub und Minimal Music gegeneinander ausbalancieren und zu epischen, irrlichternden Soundreisen ineinandermorphen, atmet den Geist von Sun Ra und die konzeptuelle Strenge von Gastr del Sol. *Text: Christoph Gurk*

1

...AND YOU WILL KNOW US BY THE TRAIL OF DEAD

»The Century of Self«

(Superball Music / SPV) bereits erschienen

Es ist ein Jammer. Dieser schreckliche kommerzielle Druck! Laut Presseinformation haben sich Trail of Dead von ihrer früheren Plattenfirma Interscope emanzipiert; es ist gar die pathetische Rede davon, die theoriefreudigen Texaner seien nun wieder freie Menschen. Wer sie zuvor in das kreative Korsett gezwungen hat – man weiß es nicht, ahnt es aber. Jedenfalls meint Sänger Conrad Keely zu den Entstehungsbedingungen der neuen Platte: »Endlich haben wir wieder die künstlerische Freiheit, die wir wollen, ohne den Druck, Radiosongs kreieren zu müssen [...]. Und es gibt auf der gesamten Scheibe nicht einen Moment, in dem wir versucht haben, Songs zu schreiben, die man im kommerziellen Radio hören könnte. Wir wissen, dass Singles den Markt beleben, aber uns ist das egal.« Uns ja eigentlich auch, aber wegen des sporadischen Pop-Appeals (Radiotauglichkeit kann wirklich niemand unterstellen) des vorangegangenen Albums »So Divided« musste man sich doch auch nicht gleich pikiert abwenden. Nun denn: Kommerzielles Radio ist böse, ausufernder, bombastischer Prog-Rock ist gut. Schließlich gibt es davon auf »The Century of Self« nach einem feierlichen Instrumental-Intro reichlich zu hören: weihevolles, nie enden wollendes Gitarrengebratze, aufgeregt marschierende Drums, ein paar zarte Keyboardtupfer sowie Gesang und Geschrei bis zur Ekstase, die mal euphorisch, mal schmerzlich ausgelebt wird. Sogar erhabene Chöre sind vertreten, um die ganze ohnehin vorhandene Pracht noch zu verstärken. So packt das Sextett, das bei Konzerten so gerne und zwanghaft seine teuren Instrumente zertrümmert, jetzt genügend Stoff für drei Songs in einen. Das führt oft zu überladen wirkenden Arrangements, in gelungenen Momenten – wie in dem energischen, sechsminütigen »Halcyon Days« – klingt es aber auch faszinierend vielschichtig. »Far Pavilions« wiederum strotzt nur so vor Kraft und Einfallsreichtum, während sich »Isis Unveiled« breitschultrig nach vorne drängelt und einiges von dem in den Schatten stellt, was später noch folgen soll. Denn leider sind die verkopften und enervierend verschachtelten Stücke in der Überzahl, weswegen »The Century of Self« nicht an eine frühe Großtat wie »Source Tags & Codes« heranreicht, sondern vielmehr, wie der Titel es unfreiwillig nahelegt, um sich selbst kreist, ja, dauernd zu zeigen gewillt ist, was so alles geht, wenn man sich nur ganz doll anstrengt. Dass diese Schufterei, das unbedingte Kunstwollen, permanent zu erkennen ist, macht das Album, das live mitsamt einem visuellen Kunstelement präsentiert werden soll, zu einem zwiespältigen Genuss. Spätestens ab der zweiten Hälfte laufen die verqueren und prätentiösen Kompositionen allzu einfältig ins Leere. Die zurückgewonnene Freiheit hat also nicht zu einem Kreativitätsschub geführt; eher treten Trail of Dead auf der Stelle und verheben sich an den eigenen Ansprüchen – der Druck, den man auf sich selbst ausübt, ist meist der allerschlimmste. *Text: Alexander Müller*

2

BURAKA SOM SISTEMA

»Black Diamond«

(Enchufada / Fabric / PIAS / Indigo) bereits erschienen

Der Toyi-Toyi ist, wenn er proper ausgeführt wird, eine ziemlich beeindruckende Angelegenheit. Bei dem im südlichen Afrika verbreiteten Tanz stampft eine Menschenmenge einen Viervierteltel-Beat mit den Füßen, ein Vorrufer skandiert Slogans, die Masse quittiert mit ein- oder zweimaligem Bellen im Takt. Ein politischer Tanz, eine wuchtige Protestform – in Südafrika haben ANC-Anhänger damit unter der Apartheid Regierungssoldaten eingeschüchtert. Und natürlich ergibt der Toyi-Toyi auch einfach einen coolen Sound. Buraka Som Sistema haben daraus für ihren Track »Skank & Move« einen Grimetrack gebaut, über den der britische MC Kano zum Thema Crowdsurfen und Bacardisaufen rappen darf. Diese etwas ruppige Transformation eines hochsymbolischen afrikanischen Sounds in einen Partytrack ist symptomatisch für Buraka Som Sistema. Die drei Stammmitglieder des Projekts, Lil' John, Riot und Conductor, kommen aus dem Bezirk Buraca des Städtchens Amadora, gelegen vor den Toren Lissabons in Portugal, nicht aus Luanda (Angola) wie gelegentlich kolportiert wird. In Buraca wohnen aber immerhin viele Immigranten aus den portugiesischen Ex-Kolonien Angola, Kap Verde, Guinea-Bissau und Mosambik. Das »Buraka Sound System« ist, wie ja auch Afrikan Boy oder Radioclit und ihr Sänger Esau Mwamwaya, mit teils respektlos bricolagierten Klängen aus, sowie Querverweisen nach Afrika inzwischen auf Europas Club- und Festivalbühnen ziemlich erfolgreich und nutzt dabei die angolanische Musik Kuduro. Das bedeutet ›harter Arsch‹ und ist ein beknackter Name, weil ein harter Arsch nun wirklich das Letzte ist, was man gebrauchen kann, wenn man sich dem dazugehörigen hüftbetonten Tanz hingibt. Diese Musik ist das Pendant Angolas zu Baile Funk, also ein weiterer dieser globalen Ghettobeats, produziert auf billigen Drum-Machines, mit viel Geschrei und Getröte. Allerdings haben Buraka diesen Sound an europäische Ohren angepasst, ihn gestrafft, nervtötende Elemente herausgenommen und dafür Basslines sowie leider auch manchmal endlos kaskadierenden Sirenenterror nach Nu-Rave-Art injiziert. Aber das Schrottige, Afrikanische des Originals ist noch da, und das Ergebnis klingt, als seien die Produzenten mit Snap! und Reel 2 Real sozialisiert worden anstelle mit der 2 Live Crew, Sir Mix-A-Lot und DJ Assault. Zu guter Letzt wurden noch reichlich Synkopen drübergestreut. Dazu loten Buraka schön die perkussiven Potenziale der portugiesischen Sprache aus, wenn sie neben der obligaten M.I.A. die Baile-Rapperin Deize Tigrona sowie die Kuduro-MCs Znóbia, Saborosa, Bruno M, Petty, Kalaf und Puto Prata ans Mikro lassen.« Most of us were not born in Africa«, sagt eine Stimme mit starkem Akzent zum Abschluss der Platte, »but Africa was born in us«. *Text: Florian Sievers*

3

TOKYO BLACK STAR

»Black Ships«

(Innervisions / wordandsound) VÖ: 30. März

Wenn es um Dancefloor-verliebte elektronische Musik geht, gehört die Veröffentlichung eines Albums oft zu den apathischsten Fingerübungen der jeweiligen Protagonisten. Erfolgreiche Maxisingles wollen gebündelt in die Zweitverwertung überführt werden. Dazu muss irgendein Kleister her. Ein fast ehernes Gesetz des Genres. Tokyo Black Star, das

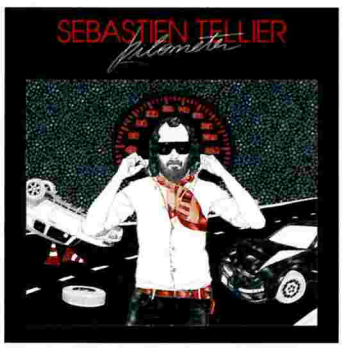
ZEHN BESONDERE SONGS

Singles, Albumtracks, Radiosessions, Musik aus dem Netz

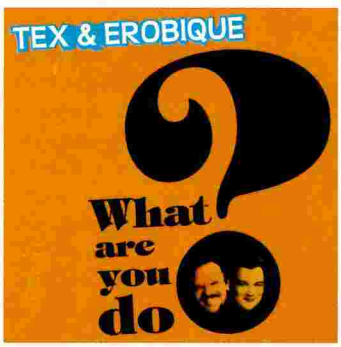
KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, JAN KEDVES, WALTER WACHT UND WIBKE WETZKER

Eine Auswahl der besonderen Songs ist in der neuen Sendung **»Spex Mixtape«** beim Online-Radio Byte FM zu hören. Termine in der Nacht von Di. auf Mi., 24./25.2., von 0 bis 1 Uhr, sowie in der Nacht von Di. auf Mi., 31.3./01.4. *www.byte.fm*

Moodymann



Sébastien Tellier



Tex & Erobique

Two Fingers feat. Sway

A.R. Rahman & M.I.A.: »O… Saya«

aus dem Soundtrack zu »Slumdog Millionaire« (Interscope / Universal Music)

Selbst Bollywood kommt an Autotune nicht vorbei. »O… Saya« wurde für Danny Boyles neuen Film »Slumdog Millionaire« (deutscher Titel: »Rupien! Rupien!«) geschrieben, die omnipräsente M.I.A. nahm den Track unter Anleitung des indischen Produzenten Allah Rakha Rahmans auf. Man hört: heftiges Percussion-Gewitter, animalische Shouts, gluckernde Synthies, krachende E-Gitarren, mit Autotune-Effekt überlagerte Backing-Vocals und eine vom sozialen Aufstieg rappende M.I.A.

Girls Aloud: »The Loving Kind«

aus dem Album »Out of Control« (Polydor / Universal)

Mit diesem melancholischen Abgesang auf eine in die Brüche gegangene Beziehung erreichte die britische Girlgroup Girls Aloud in England jüngst zum zwanzigsten Mal in Folge mit einer Single die Top Ten. Wem haben sie das zu verdanken? Brian Higgins' Xenomania-Produkionsmannschaft und… den Pet Shop Boys, die hier als Koautoren zeichnen, was man besonders den Lyrics anmerkt: »Somewhere on a Monday morning / In a rush hour of another day / Standing on a crowded platform / Carelessly we lost our way«. Classy!

Moodymann: »Freeki Mutha F cker«

von der LP »Det.Riot ,67« (Mahogani Records / KDJ Records)

Was für ein großes, den Konditionen von Trackmusik und Gangstermackertum angepasstes Update zu Marvin Gayes »Sexual Healing«! Detroit-Ikone Kenny Dixon Jr. schenkt uns sacht housiges Beat-Geschubber mit zirrenden Streichern und Moll-Pianoakkord. Ein Fest der Spärlichkeit, zu dem Moody seine »freaky lil' mama«, ja im Grunde die Weiblichkeit per se mit süßen Laszivitäten beflüstert. Würde Junior sich dabei nicht selbst so entblößen, müsste man schimpfen. So aber ist es eine Wonne für alle, Frauen und Männer, right on!

Papercuts: »John Brown«

aus dem Album »Can't Go Back« (Gnomonsong / Import)

Als dieser Song Anfang 2007 in den USA veröffentlicht wurde, klassifizierte man ihn als Freak Folk. Diese Bezeichnung erschien evident, kam das Album doch auf dem Label von Devendra Banhart und Vetivers Andy Cabic heraus. Nachdem der Begriff Freak Folk bis zur Zerreißprobe gedehnt ist, ließe sich Papercuts aufgrund seiner Nähe zum Bay-Area-Duo Beach House als ›Post-Paisley-Underground-Psychedelic‹ bezeichnen. Der Song fängt sich Velvet-Underground-Vergleiche ein, bis er plötzlich auf einem Banjo davon galoppiert und sich in »John Brown« quasi als Revolverheld entpuppt. Im April erscheint mit »You Can Have What You Want« ein neues Papercuts-Album.

Sébastien Tellier: »Kilometer (Aeroplane ›Italo 84‹-Remix)«

von der EP »Kilometer« (Record Makers / Al!ve)

Vorne im Heft stehen viele gute Gründe, die für das belgische Produzenten-Duo Aeroplane sprechen – hier ist noch einer: Ihr Remix von Sébastien Telliers »Kilometer« unterbaut den durch Stöhnen erotisierten Keyboard-Groove des Originals mit einer flott pumpenden Bassdrum, balearischem Guitar-Picking, einem Sample der »Harder, Better, Faster, Stronger«-HiHat von Daft Punk und bringt den Track gegen Ende mit einer Variation des markanten Synthesizer-Arpeggios aus Cerrones Italo-Hit »Supernature« (1977) zum Überkochen.

Sonic Youth: »Superstar«

von der Compilation »If I Were a Carpenter« (A&M Reco / Universal)

»Superstar« ist einer dieser Schlüsselsongs, die in den USA zum allgemeinen Kulturgut zählen, der immer und immer wieder aufgegriffen und deshalb auch bei »American Idol« verwurstet wird. Der Song aus der Feder von Delaney und Bonnie Bramlett sowie Leon Russell landete bereits in den Kehlen von Cher, Bette Midler und Luther Vandross, verdankt sein Hitpotential aber der einfühlsamen wie seichten Interpretation der Carpenters. Erst in der Sonic-Youth-Version kommt die Hoffnungslosigkeit des erzählenden ›Groupies‹ zum Tragen, die in den Zeilen »And I can hardly wait to be with you again« liegt. Es wird kein zweites Mal geben!

Tex & Erobique: »People of a Destimate«

von der EP »What Are You Do?« (Silencio Bum)

»Tex« Strzoda schätzen wir als Schlagzeuger von Andreas Dorau, Rocko Schamoni oder Frank Spilker; Carsten Meyer als Erobique und Mitglied von International Pony. Lassen wir in Auszügen Sounds-Legende Kid P. sprechen, der die Linernotes zu dieser heißen, in Hamburg auf Kampnagel und im Pudel aufgenommenen Live-EP schrieb: »Ladies love cool Tex & Erobique, zwei Genusstypen, Schmuserocker, Auf-die-Pauke-Hauer, Stehaufmännchen, Maulhelden, Wegelagerer, Trunkenbolde…« – nachzuhören auf der aktuellen Spex-CD!

Tim Exile: »Obama's Inauguration Speech (Live-Mashup)«

aus dem Internet, www.youtube.com/user/timexile

»Today I say to you that the challenges we face are real. They are serious and they are many. They will not be met easily or in a short span of time. But know this, America – they will be met.« So eine der zentralen Botschaften aus Barack Obamas Vereidigungsrede. Der Brite Tim Exile zerlegte die Ansprache während der TV-Übertragung in unzählige Soundfragmente, mischte sie live ab, unterlegte sie mit einem donnernden Beat und konstruierte so den ersten (und soweit smartesten) Obama-Track der offiziellen Amtszeit.

Toffeetronic vs. Kiki Moorse: »Neon's Dead! (Lights Out Mix)«

von der CD-R »Neon's Dead EP«, www.toffeetronic.co.uk

Was kann nach der Grellheit kommen? Während der Sound dieses Remixes die stromschimmernde Eleganz von Kraftwerks »Computerliebe« zitiert, dreht Kiki Moorse im Text – geschrieben in der von »My Favourite Things« bis »Subterranean Homesick Blues« und »Vogue« reichenden Tradition des List Songs – den Dimmer runter: »No more Yasukuni-dori / No more bombarding transformer / No more Chicks On Speed / No more lighted palm trees / No more beer signs / No more neon sculptures / No more Bruce Nauman«. Ein nonchalanter Abgesang auf alles, was beim Buhlen um Aufmerksamkeit auf die Logik des ›Heller, Strahlender, Blitzender‹ setzt, und zugleich eine Mutmaßung darüber, wie schön dezent es sein könnte – im Dunkeln.

Two Fingers feat. Sway: »What You Know«

von der Single »What You Know« (Big Dada / RTD)

Sway, einer der besten MCs Nordlondons, liefert hier die Performance seines Lebens. In Überschallgeschwindigkeit rappt er über die Vorurteile, denen Englands schwarze Jugend täglich ausgesetzt ist, und setzt sich kritisch mit Stereoptypen auseinander, die sich im Hip-hop vertiefen – untermalt von perkussivem Highend-Geklicker und derbem Beatgebolze. Two Fingers wurde von Amon Tobin und Joe »Doubleclick« Chapman gegründet, ein Album soll noch im Frühjahr erscheinen.

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

Eine immer wieder gern gestellte Interviewfrage ist die nach der Musik, die man sich für das eigene Begräbnis wünscht. Für die Compilation »**FINAL SONG #1**« (Get Physical) wurde sie DJs wie Gilles Peterson, Storm, Hell, Kevin Saunderson, Laurent Garnier, Ricardo Villalobos, Richie Hawtin, Coldcut oder François Kevorkian gestellt. Bei Richie Hawtin ravt die Trauergemeinde zum Techno-Klassiker »Amenity« vom Global Communication-Nebenprojekt Link, transzendentaler geht es da bei François Kevorkian zu, der sich zu seiner Beerdigung »Astral Travelling« von Pharoah Sanders wünscht, während sich DJ Hell mit »Golden Brown« von den Stranglers den goldenen Schuss setzt. Am Stück durchzuhören ist dieses Durcheinander indes nur mit einem gehörigen Maß an Selbstdisziplin. Je länger man dabeibleibt, desto mehr sehnt man sich nach dem Leichenschmaus… Während die DJ-Generation der neunziger Jahre auf »Final Song #1« über die eigene Endlichkeit nachdenkt, steht es um die Befindlichkeit von House-Musik zu Beginn der Saison '09 nicht so richtig gut, trotz Omnipräsenz in den unterschiedlichen Inkarnationen. Alles ist House in diesen Tagen, doch wenn man das Gros der Veröffentlichungen als Maßstab heranzieht – egal ob es sich um mit soldatischem Pflichtbewusstsein erbaute Detroit-Denkmäler, tranciges Deep-House-Beamtentum oder nach Industrienorm gefertigte Minimal-Tools handelt –, wünscht man sich zuweilen, dass irgendwer die finale Stopptaste drücken möge. Humor-, geschlechts- und espritlose DJ-Sets spenden in diesen Momenten des Zweifels auch nicht gerade Trost. In umso hellerem Licht strahlt da die **DJ KOZE**-Remix-Werkschau »Reincarnations – The Remix Chapter 2001-2009« (Get Physical). Mit »Music Is Okay« erschien im Jahr 2000 bereits eine großartige Sammlung von Remixen des Hamburgers, doch spätestens jetzt sollte klar sein, dass Stefan Kozalla unter den gern und häufig gebuchten Remixern eine Ausnahmestellung einnimmt. In seinen Interpretationen beraubt er Pop-Songs nicht ihres Pop- und Songcharakters – und bringt sie dennoch in die Clubs. Zuweilen wundersam ist es, wie sich funktionale DJ-Tracks zu kleinen Pop-Sensationen wandeln. Immer wieder schimmert der Freak-Habitus der P-Funk-Schule durch. Aller Detailverliebtheit zum Trotz haben die Tracks auf »Reincarnations« – darunter sind Remixe für Matthew Dear, Malaria, Lawrence, The Battles, Nôze, Wechsel Garland oder Matias Aguayo – keine Berührungsängste mit ekstatischen Rave-Situationen.

»There must be a hundred records with voice-overs asking ›What is house?‹. The answer is always some greeting card bullshit about life, love, happiness…« – mit diesen Worten eröffnet Terre Thaemlitz unter seinem Pseudonym **DJ SPRINKLES** das womöglich erste Diskurs-Deep-House-Album aller Zeiten. »Midtown 120 Blues« (Mule Musiq) reflektiert die goldene Ära der House-Musik in New York, Thaemlitz blickt zurück auf seine Zeit als DJ im Transen-Club »Sally's II« in den frühen Neunzigern. Vor allem aber stellt er das Bild, das die Szene von sich selbst hatte, und das, was in der verklärten Wahrnehmung von heute davon ankommt, vehement in Frage. »House is not universal, it's hyper-specific«, heißt es im Intro von »Midtown 120 Blues«. Letztlich kreist Thaemlitz dabei vor allem um sich selbst und seine eigene Lage im damaligen New York: »House wasn't so much a sound as a situation. The majority of DJs, DJs like myself, were nobodies in nowhere clubs – unheard and unpaid.« Man mag ihm nicht immer folgen, trotzdem ist »Midtown 120 Blues« auch und gerade in musikalischer Hinsicht eines der spannendsten Alben, das House je hervorgebracht hat. Der vom Label zitierte DJ Koze siedelt es zwischen Larry Heard und Brian Eno an – dem ist nichts hinzuzufügen. Kenny Dixon Jr. alias **MOODYMANN** gibt auf seiner neuen Mini-LP »Det.riot '67« (KDJ) wieder den »freeki mutha fucker«, der in der Nachbarschaft von »pimps and hustlers« aufgewachsen ist und sich gerne mal in seiner Verführerrolle an Isaac Hayes oder Prince anlehnt. So weit, so vertraut, und immer wieder extrem gerne genommen. Neue Facetten offenbart der Titeltrack: Polizei-O-Töne von den Einsätzen während der Detroiter Rassenunruhen von 1967 wurden auf einen Beat montiert, der irgendwo zwischen J. Dilla und Underground Resistance marschiert. Die eigentliche Sensation ist aber das beigelegte Poster – der legendäre weiße Vorhang, hinter dem sich Kenny Dixon Jr. bei seinen DJ-Sets versteckt, wurde also gewissermaßen abgehängt.

Projekt des Japaners Isao Kumano und des französischen Kosmopoliten Alex from Tokyo, schlägt diesbezüglich aber gleich mehrere Haken. Freilich gibt es hier fast die gesammelten 12-Inch-Werke zu bestaunen, gleichzeitig aber einiges mehr zu entdecken. Der Berliner DJ Dixon eröffnete mit seinen Konsorten das Label Innervisions vor ein paar Jahren nicht ohne Grund mit dem japanisch-französischen Brückenschlag in Form der »Psyche Dance EP«: Tokyo Black Star besitzen die seltene Magie, Musik zu schaffen, die anders- und eigenartig ist. Es wäre jammerschade, bliebe diese der schrulligen Kaste vorbehalten, deren Mitglieder den regelmäßigen Gang zum (Online-)Plattenladen noch als lebensbejahendes Ritual pflegen. Am Stück genossen, entfalten der findige DJ Alex und Studio-Engineer Kumano mit ihrer Werkschau und Stücken wie »Game Over«, »Caballero« oder »Blade Dancer« erst ihre ganze Macht.

Eigentlich ließe sich die Musik von Tokyo Black Star simpel und populistisch als Update des Yellow Magic Orchestra umreißen. Das wäre jedoch, pardon, viel zu plump. Die Ästhetik von »Black Ships« speist sich zwar zu erheblichen Teilen aus der unwirklichen Welt und den grandiosen Momenten der Synthesizerpioniere, bezieht aber auch Entwicklungshilfe aus den heiligen jamaikanischen Dubhallen und der reichhaltigen Historie babypuderbedeckter Tanzflächen in New York. Das hinterlässt in cleveren DJ-Sets einen bleibenden Eindruck, wirkt aber ebenso in intimeren Szenarien nach. »Kagura« gar ist ein moderner Ambient-Klassiker, den man sich schöner nicht wünschen könnte, und der das Soundtapetenklischee Lügen straft. Profillose Funktionsmusik geht anders – aber wer sich eine Passage auf der Tokyo Black Star bucht, sucht wohl kaum danach. *Text: Gerd Janson*

JOHN FRUSCIANTE

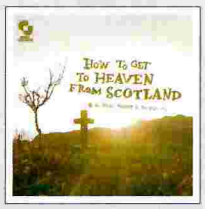
»The Empyrean«

(Record Collection / Warner) bereits erschienen

Das Jahr 2004 muss für John Frusciante ein anstrengendes Jahr gewesen sein. Nicht weniger als sechs Soloalben veröffentlichte der Gitarrist der Red Hot Chili Peppers in dieser Zeit, außerdem erschien die erste Ataxia-LP »Automatic Writing«, das Dokument hochinspirierter Sessions mit Josh Klinghoffer und Joe Lally, dem Bassisten von Fugazi. Frusciantes damalige Arbeitswut wurde oft als späte Aufarbeitung seiner schweren Drogensucht gedeutet, die ihn fast die ganzen Neunziger damit zubringen ließ, über Basquiat- und Da Vinci-Gemälden zu sinnieren, zwei nur schwer hörbare Junkie-Alben aufzunehmen und wirre Gedichte über seinen 1993 verstorbenen Freund River Pheonix zu verfassen. Zum

Glück folgte dem Niedergang dieses Exzentrikers eine beispiellose Regeneration, die Frusciante nun – über zehn Jahre nach dem Überwinden seiner Sucht – einen eindrucksvollen Grad an Freigeistigkeit beschert. Seine neueste Arbeit trägt den Titel »The Empyrean«, ist also nach dem Zustand oder der Dimension benannt, den die Kosmologie als das vollendete Element beschreibt, als den Ort der höchsten Höhen – in Anbetracht der Biografie erscheint das in keinster Weise anmaßend.

Natürlich liegt »The Empyrean«, wie den meisten Frusciante-Solowerken, ein diffiziles Konzept zugrunde. Kurz gesagt, porträtieren die zehn Stücke einen fiktiven Charakter, der sich in langen Monologen mit den komplexen Fragen quält, die Schöpfung, menschlicher Gestaltungswille und Bewusstsein durch ihre bloße Existenz aufwerfen. Mit psychedelischen Gitarrenloops, abstürzenden Feedbacks und hypnotischen Zeitschlaufen aus minutenlangen Echos wird die Idee zum Klingen gebracht. Dazwischen fügen sich bizarre Melodien, die, ob von Frusciante gesungen oder von seiner Band, zu der diesmal auch Flea und Johnny Marr gehören, mit Gitarren und Streichern skizziert, wie Reliefs aus dem verwaschenen Klangspektrum herausragen. Neben großer Beklemmung und Faszination produziert die Musik vor allem eine surreale Atmosphäre, etwa wenn in »Dark / Light«, einem über acht Minuten langen Patchwork aus Piano, verzerrtem Rauschen und vielfach übereinandergeschichteten Stimmen, plötzlich ein ganzes Gospel-Ensemble einsetzt und festliche Choräle über eine sanft pluckernde Drum-Machine schickt. All diese Ungreifbarkeiten verdichten sich nach und nach zu einer mysteriösen Dramaturgie und nehmen den Faden der großen Geschichte auf, die Frusciante seit seiner Genesung Album für Album erzählt. Es ist dies einer ihrer bisher spannendsten Teile. *Text: Michael Lutz*



AIDAN MOFFAT & THE BEST-OFs

»How To Get To Heaven From Scotland«

(Chemikal Underground / RTD) bereits erschienen

»Hallo Aidan, ist es zulässig, mit einem 50-jährigen Mann zu bumsen, den man ziemlich unattraktiv findet, nur weil er dreißig Jahre zuvor in einer Band war, die man geliebt hat?«, fragt eine Jane. »Nun Jane, ich hoffe aufrichtig, dass, wenn ich einmal mein halbes Jahrhundert voll habe, Frauen von zweifelhafter Moral bereit sind, kurzzeitig ihre Würde zu opfern und sich auf meinen robusten Liebesspeer zu stürzen, weil sie der Meinung sind, dass Arab Strap mal ein paar ganz schöne Melodien hatten«, leitet Moffat seine Antwort ein. Der ehemalige Arab-Strap-Sänger veröffentlicht dieser Tage nämlich nicht nur mit neuer Band ein neues Album, sondern fungiert auch für das britische popkulturelle Online-Magazin The Quietus als Sexkummerkastenonkel. Er ist ein geeigneter Kandidat, denn sexuelle Malaisen aller Art bildeten das lyrische Gravitationszentrum des schottischen Duos. Aus seinen fleischlichen Misserfolgen sog der Unterleibsromantiker mit dem Talibanbart und dem Flair eines Pornoeckladenstammgastes immer wieder den Nektar einer Poesie des Scheiterns, die einen zärtlichen Sinn für das treffende Detail beinhaltet. Dass er bei allem Beharren auf der Unhintergehbarkeit des Körperlichen ganz entschieden ein großer Romantiker ist, zeigt dieser Leonard Cohen des Prekariats nirgends deutlicher als auf seinem neuen Werk. Ohne gleich tumben Frohsinn zu verbreiten, macht es den Eindruck ungewohnter Weltversöhntheit und Empfindsamkeit. Zwar gibt es die ein oder andere kneipig johlende Schankwirtschaftsballade – zu diesem Genre zählt das an frühe Pogues erinnernde, volkstanzhafte »That's Just Love« ebenso wie das süffige »Oh Men!«, in dem unter anderem der Frage nachgegangen wird, was das emergente Phänomen der männlichen Erektion für die Willensfreiheit bedeutet – an-

WIZARD PROMOTIONS PRESENT

MTV.DE musikexpress piranha laut.de

THE RIFLES

3.4. Berlin Lido
4.4. Hamburg Knust
6.4. Münster Gleis 22
11.4. Dresden Beatpol
13.4. München Backstage
14.4. Frankfurt Batschkap
18.4. Köln Luxor
www.therifles.net

www.kweller.net

Ben KWELLER

intro piranha laut.de

8.5. München Backstage
10.5. Heidelberg Karlstorbahnhof
11.5. Berlin Lido
12.5. Köln Bürgerhaus Stollwerck

THE DRONES
THE HAVILAH TOUR
5.6. Hamburg Molotow
6.6. Berlin Bang Bang Club
www.thedrones.com

the view
21.3. Münster Gleis 22
1.4. Heidelberg Karlstorbahnh
www.theviewareonfire.c

Anna Ternheim

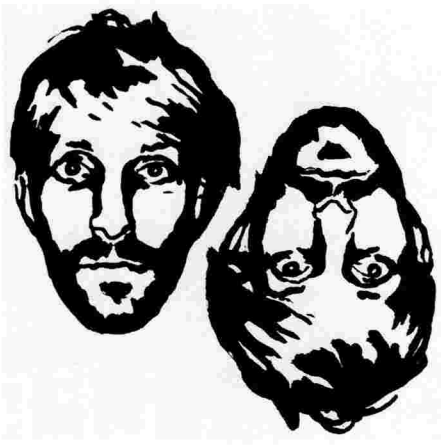
SPECIAL GUEST: The Tiny
14.4. Hamburg Uebel & Gefährlich
15.4. Dresden Beatpol
16.4. Berlin Postbahnhof
21.4. Stuttgart Theaterhaus
22.4. München Freiheiz
27.4. Köln Luxor
28.4. Frankfurt Batschkapp
www.annaternheim.de www.annaternheim.com
intro piranha laut.de

AneBrun
Special Guest: NINA KINERT
2.5. München Atomic Café
3.5. Frankfurt Brotfabrik
4.5. Köln Studio 672
5.5. Berlin Quasimodo
7.5. Hamburg Knust
www.anebrun.com
even Byte laut.de

Papa roach

SPECIAL GUEST:
FILTER
20.4. Köln Live Music Hall
22.4. Hamburg Docks
24.4. Berlin Huxleys
27.4. München Backstage Werk
METAL HAMMER laut.de
www.paparoach.com

TICKETS: 01805 - 57 00 00 · www.eventim.de (14 Ct./Min. Mobilfunktarife können abweichen)
069 - 944 366 0 · www.tickets-per-post.de INFOS: www.wizardpromotions.de



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Selten hat sich eine Prophezeiung so eindrucksvoll erfüllt wie die 15-minütige Berühmtheit für jedermann, die Andy Warhol 1968 voraussagte. Die bildhübsche und wohlhabende Erbin Edie Sedgwick war Warhols erster Wegwerf-Star und entwarf mit einer kurzen Karriere voll Liebesaffären und Drogen die Blaupause für eine lange Liste bis heute folgender ›Superstars‹. Da verwundert es nicht, dass sich kürzlich ein Kinofilm ihrem Leben widmete – »Factory Girl« – und dass ihr Name Pate für ein aufsässiges Bandprojekt aus Washington steht. Unter dem Pseudonym **EDIE SEDGWICK** singt Justin Moyer im Drag-Queen-Outfit aus der Perspektive der Celebrities der Boulevardpresse und kehrt ihre nervigsten Marotten heraus. Edie Sedgwicks drittes Album »Things Are Getting Sinister and Sinisterer« (Dischord / Southern / Al!ve) enthält wie seine Vorgänger ausschließlich Songs, die die Namen jener Stars tragen, um die es geht. Soundmäßig kann die Platte dem Genre des Dancerock / Neo-New-Waves nichts hinzufügen, es orientiert sich sehr an Justin Moyers Band Supersystem, ehemals bekannt als El Guapo. Dabei ist noch nicht klar, ob die Bezeichnung ›Platte‹ für diese Songsammlung überhaupt angemessen ist – angesichts der Veröffentlichung als Vinyl und als Download dürfte die immateriell-digitale Darreichung populärer als die physisch-scheibenförmige sein. Edie Sedgwick (die Band) gehört wie Supersystem zum aktuellen Line-up des Washingtoner Labels Dischord, einer Instanz des US-Ostküsten-Punkrocks. Dischord verlegte in den Neunzigern unter anderem die Band Shudder to Think, deren Mastermind Nathan Larson uns heute als Mitglied der Gruppe **A CAMP** begegnet, an der Seite seiner Ehefrau Nina Persson. Persson singt in ihrer eigentlichen Gruppe The Cardigans gerne von Holzhäusern und Lagerfeuern ohne genau festzulegen, ob sich diese in Schweden oder in den Vereinigten Staaten befinden. Doch zusammen mit Nathan Larson wirft sie die Geheimniskrämerei über Bord und frönt der kargen Weite Amerikas. »Colonia« (Reveal / PIAS / RTD) ist Perssons zweiter Ausflug weg von den Cardigans hin zu noch zauberhafterem Alternative Pop. Mit der Unterstützung von Mitgliedern der Smashing Pumpkins, Guided by Voices und Joan as Policewoman zementiert Nina Persson ihren Status als amerikanischste Schwedin seit Greta Garbo.

Hätten **PHILLIP BOA & THE VOODOOCLUB** doch nur so ehrlich wie Nina Persson dazu gestanden, dass sie eigentlich lieber Bürger des englischsprachigen Auslands gewesen wären! Ewig haftete der Band die Enttäuschung einer nicht eingelösten Hoffnung auf einen deutschen Indierock-Superstar an – nur weil Tony Visconti einmal behauptete, dass Boa der nächste Bowie sei. Leider erregt auch sein neuestes Werk »Diamonds Fall« (Rough Trade Germany) anstatt Begeisterung eher eine seltsame Art von Nostalgie: Schwelgen in der Erinnerung an eine Zeit, in der die Voodooclubber Superhelden waren und jeder Fan sein eigenes piefiges Deutschsein dank Phillip Boas England-Credibility vergessen konnte. Das war Boas Verheißung, doch sie versickerte im Sand seiner gigantischen Egomigräne. Gegen solch eine Hypothek können die guten Songs von »Diamonds Fall« nichts ausrichten, auch dieses Boa-Album wirkt verkrampft und überambitioniert. Viel weniger verkrampft als Phillip Boa war beispielsweise schon immer der Pixies-Sänger Charles Michael Kittridge Thompson. Als Frank Black / Black Francis nahm er seit 1993 siebzehn (!) Alben auf. Teilweise kamen die allerdings so routiniert und smooth daher, dass sie etwas ambitionslos wirkten. Bei dem Bandprojekt **GRAND DUCHY** tritt Black Francis wieder mehr auf das Pixies-Pedal, gemeinsam mit Ehefrau Violet Clark. Das Duo spielt auf »Petit Fours« (Cooking Vinyl / Indigo) so ausgewogen poppig, schräg oder krachig, wie es der Ex-Pixies-Sonderparagraph der Indierockverfassung vorschreibt.

Die Statuten selbigen Gesetzeswerks sehen krümelige Elektronik und verträumten Stimmhauch für alle Isländer vor, besonders für die, die auf Morr Music veröffentlichen. Sindri Mar Sigfusson von der Band Seabear ist so einer und sein Projekt **SIN FANG BOUS** erfüllt alle unsere wohlgenährten Erwartungen an Musiker aus dem Großraum Reykjavík. »Clangour« (Morr / Indigo) pfeift, rasselt und klimpert die sphärische Mystik zurück, welche die Finanzkrise zeitweise von der Vulkaninsel wischt.

sonsten aber öffnen sich auf diesem mit mahleresken Streichern, getragenem Harmonium, Mellotron, Vintage-Orgeln und antiken Drum-Machines wunderbar instrumentierten Album die Schleusentore der romantischen Liebe sperrangelweit. Die zelebriert das lyrische Ich, wenn es in »Atheist's Lament« seine Unfähigkeit beklagt, an den Himmel zu glauben, weil es sich dadurch der Möglichkeit beraube, die besungene Schöne über sich wachend zu wissen. So oft wie hier wurden Lippen zuvor auf keinem Moffat-Album zum Küssen eingesetzt. Selbst an einem mit CTG-Herzton-Beat unterlegten Liebeslied für ein ungeborenes Kind fehlt es nicht. Dieses wird aufgefordert, an die Gebärmutter zu klopfen, wenn es vom mit weltlichen Sorgen beschäftigten Gerede der werdenden Eltern beunruhigt sei. Dass es Moffat auf solch wahrlich abschüssigem Terrain schafft, zu ergreifen, ohne in einem riesigen Kitschschlund zu versinken, zeigt allen, die ihn bloß als zum Alkoholismus tendierenden Sexualneurotiker mit Neigung zu schiefem Gesang abtaten, sein ganzes Songwriterformat. *Text: Thomas Hübener*

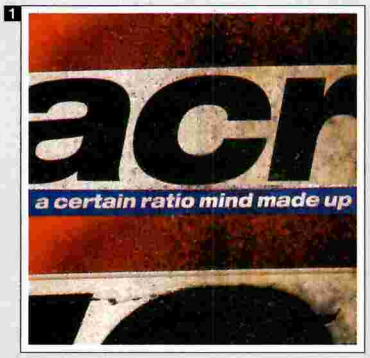
1

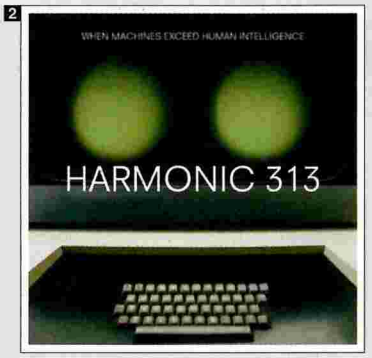
A CERTAIN RATIO

»Mind Made Up«

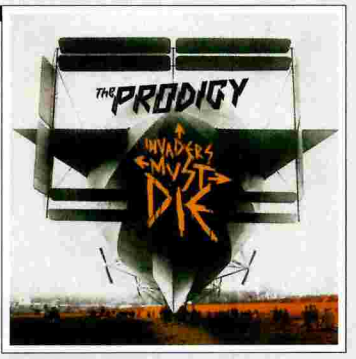
(Le Son De Maquis / Broken Silence) bereits erschienen

Dass aus Punk mit einem winzigen Federstreich Funk werden kann, haben sie mit »Shack Up« bereits 1980 bewiesen. Die für nur 35 Pfund aufgenommene Single erschien bei Factory Benelux, dem Brüsseler Ableger von Factory Records aus dem tolldreisten Madchester, und Labelgründer Tony Wilson, gespielt von Steve Coogan, nennt A Certain Ratio in Michael Winterbottoms Film »24 Hour Party People« gar die besser gekleideten Joy Division. Als es sie nach dem vielversprechenden Beginn nach New York verschlug, spielte vor ihren Konzerten übrigens ein unbekannter Support-Act namens Madonna. Lang ist's her. Damals verschmolzen sie Einflüsse wie Brian Eno und Wire mit George Clintons Parliament und The Pop Group zu einem unterkühlten, dämmrigen Funk-Sound, der heute wiederum LCD Soundsystem oder The Rapture inspiriert. Ihr neues Album »Mind Made Up« – der letzte offizielle Longplayer liegt elf Jahre zurück – belegt, dass die britische Combo während der langen Sendepause nicht nur Däumchen gedreht hat. Mit »I Feel Like« geht es nämlich sofort vielversprechend los: Die Stimme von Bassist und Sänger Jeremy Kerr legt sich sanft über einen Disco-Beat, das Keyboard fiept und eine bedrohlich hallende Gitarre treibt das Stück unaufhaltsam voran; das sitzt, passt, wackelt und hat Luft. Anschließend übernimmt Denise Johnson, die unter anderem »Screamadelica« von Primal Scream veredelte, für das knackig groovende »Down, Down, Down« den Gesangspart. Später, nach einer aktualisierten Version von »Rialto«, das sich ursprünglich auf dem Album »Sextet« aus den achtziger Jahren findet, wagt sich das Quartett, ergänzt um zwei zusätzliche Musiker, sogar in bis dato unbekanntes Terrain. Man glaubt es kaum, aber laut Martin Moscrop, der

1


2


3

4


neben der Gitarre auch Trompete spielt, stammt ausgerechnet »Terri« aus dem Jahr 1978 und wurde bislang nie veröffentlicht. Dieser Song wärmt jedoch nicht den nervösen Post-Punk längst vergangener Zeiten auf, sondern serviert mit dem feinen Piano-Intro und der sich allmählich aufbauenden Spannung ein lecker zeitgemäßes Stück Pop. Abgeklärter waren A Certain Ratio wohl nie. Aufgekratzter wird es hingegen wieder mit »Which Is Reality«, das unverblümt »Shaft« Tribut zollt, Bläsersätze hinterherschickt und die Rhythmussektion wirbeln lässt, als gäbe es kein morgen. Punk im Geiste, Funk in den Beinen. *Text: Alexander Müller*

2

HARMONIC 313

»When Machines Exceed Human Intelligence«

(Warp / RTD) bereits erschienen

»Wenn Maschinen menschliche Intelligenz übertreffen…« – dann sprachen wir in den neunziger Jahren von elektronischer Musik. Detroit Techno, Warp, Mouse on Mars, Drum & Bass und tausend andere Plateaus mussten herhalten, um die Idee vom überlegenen Groove der Kybernetik zu untermauern. Heute hat sich die Euphorie gelegt, setzte sich doch mit dem Materialismus auch die Binsenweisheit durch, dass Maschinen von Menschen bedient, manipuliert oder zweckentfremdet werden. Wie genau, darauf kommt es an. Mark Pritchard ist schon seit fast zwanzig Jahren elektronisch unterwegs, bei Projekten wie Link, Reload, Global Communication oder Jedi Knights. Zuletzt hat er bei Harmonic 33 einer fiktiven Library Music gefrönt, deren old-schoolige Sci-Fi-Sounds sogar von Madlib gesampelt wurden. Library Music ist ein von Komponisten und Musikern frei gestaltetes, aber nach funktionalen Kriterien der musikalischen Hintergrundbeschallung von Fernseh- oder Radiobeiträgen ausgerichtetes Genre, das seine kreative Hochphase in den sechziger und siebziger Jahren hatte; das nicht kommerziell erhältlich war, sondern über Kleinstauflagen in der Medienbranche vertrieben wurde und dessen Verwendung vom Copyright befreit war. Letzteres wurde Jahrzehnte später gerade für diejenigen Produzenten relevant, deren Musik zu großen Teilen auf Samples basiert. Die Verwendung obskurer Library Musik umgeht nämlich die horrenden Preise, die ggf. für signifikante Samples von urheberrechtlich geschützter Musik zu entrichten sind. Es versteht sich also von selbst, dass große Teile von Hiphop, Dubstep, Electronica oder Clubmusik heute auf Library Samples basieren.

Bei Harmonic 313 spielen exotische Library Sounds jedoch nur eine marginale Rolle, geht es hier doch eher um elektronischen Geschichtsunterricht für die Dubstep- und UK-Bass-Jugend. Wo die neue Ziffer im Projektnamen den Area Code von Detroit markiert, spannt das Referenztheater einen großen Bogen von Juan Atkins' Cybotron über Kenny Larkin bis zu J-Dilla, von 303-Acid und 808-Beats bis zum Gameboy- und Atari-Sound, wie er zuletzt beim japanischen Hyperdub von Quarta 330 oder beim Elektronik-Reggae von Disrupt / Jahtari aus Leipzig populär geworden ist. Angereichert wird die Palette mit fetten Hiphop-Instrumentals, allzu klischeehaft brummender Dubstep-Darkness oder verspielt-melancholischer Kraut-Elektronik, wie in »Köln«. Insgesamt klingt »When Machines Exceed…« aber wie eine typische Warp-Platte aus Aphex-Twin-Zeiten, das heißt auskomponierte Instrumentalmusik statt einfacher Track-Strukturen. Was fehlt, ist die Überraschung, die Verstörung, der Verzicht auf Referenzhuberei. In »Music Substitute System« verkündet eine retro-futuristische Computerstimme schließlich, dass Musik eine Sache der Vergangenheit sei. Die provokative These wird durch die Organisation von Tönen, Klängen und Rhythmen, wie sie die Maschinen bei Harmonic 313 vornehmen, allerdings nicht zwingend widerlegt. *Text: Olaf Karnik*

3

TIM EXILE

»Listening Tree«

(Warp / RTD) VÖ: 16. März

Die digitale Evolution ist vor allem eine Evolution und keine Revolution. Auch wenn kaum Bereiche in unserem Leben ohne Einsen und Nullen auskommen, sind wir selbst – und alle Musiker – keineswegs zu IT-Spezialisten geworden. Und es trat auch nicht die Prophezeiung ein, dass Kreativität zuerst darin bestehen werde, Software zu entwickeln. Wenn der Computer einst zum wichtigsten Musikinstrument geworden sein wird, dann gehe es um das individuelle Erstellen von Algorithmen, Tools und Engines. Kunst sollte mit dem Löschen der Presets beginnen, doch das blieb eine kulturtheoretische Utopie. Die Spex widmet sich aufmerksam der Frage, wie die digitale Evolution stattdessen funktioniert. Wer aber erleben möchte, wie die uneingelöste Utopie des Programmier-Musikers in einem seltenen Spezialfall real wird, der muss einem Auftritt von Tim Exile beiwohnen. Tim Shaw verbindet den akademischen und feingeistigen Anspruch zeitgenössischer elektroakustischer Komposition mit zackiger Live-Performance und überirdischen Informatik-Skills. Anstatt von einem Laptop auf der Bühne vorgefertigte Tracks abzufahren, benutzt er selbstgeschriebene Programme und cuttet in Echtzeit was die Hardware hergibt. Der Engländer wohnt mittlerweile in Berlin, wo auch die Firma Native Instruments ansässig ist, für deren Programm »Reactor« er bereits Software entwickelt hat.

Den Breakcore der vorangegangenen Alben »Nuisance Gabbaret Lounge« und »Pro + Agonist« hat Tim Exile allerdings auf »Listening Tree« um eine handvoll getragener Gesangseinlagen erweitert. Während also der Sound der Platte strikt Old-School-Warp bleibt – zerfetzte Synthies rückwärts irgendwo zwischen Squarepusher und frühem Aphex Twin – wandelt Tim Exiles Stimme auf Gothic-Pfaden in Richtung Depeche Mode oder Apopytgma Berzerk. Passend zur neuen Theatralik trägt er auf Pressefotos das Kostüm eines Weltraum-Wikingers. Wer damit einverstanden ist, dass einer der Vorzeigetüftler der Zukunftsmusik plötzlich auf Showmanship und Pathos setzt, der wird mit einem ganz besonderen Schmankerl der Intelligent Dance Music belohnt. *Text: Gunnar Klack*

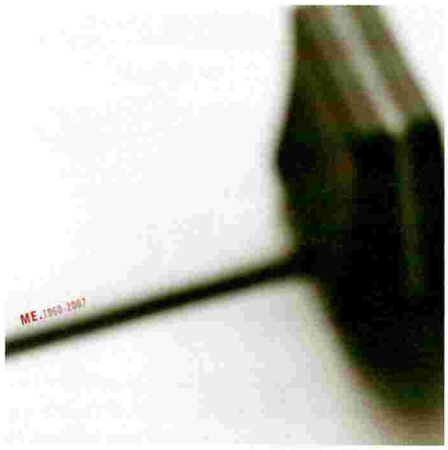
4

THE PRODIGY

»Invaders Must Die«

(Universal) bereits erschienen

Die These, dass Sound wichtiger sein kann als Komposition, lässt sich an wenigen Bands so gut nachvollziehen wie an The Prodigy. Ihr Crossover aus harten Breakbeats, Garage, Techno und mantraartig aneinandergesampleten Stromgitarren fräste sich mit nie gehörten, aber sofort memorierbaren Geräuschen ins Bewusstsein: Die völlig übereizten Synthesizer in »Charly«, das aufbäumende »Firestarter«-Riff oder die splitternde Glasscheibe bei »Break and Enter« sind zu formgebenden Fragmenten des Sounds der Neunziger geworden. Vor allem mit »The Fat of the Land« (1997) betraten sie eine neue Evolutionsstufe: Klangen ihre früheren



ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

FRANCO EVANGELISTI war unbestritten einer der führenden Komponisten der italienischen Nachkriegsavantgarde und nachweislich sicher einer der kontroversesten. Seine Laufbahn war von diversen Zäsuren gekennzeichnet, er legte selbst ein kreatives Schweigegelübde ab, in dessen Verlauf er aber »einen ersten Schritt zu einer neuen Klangwelt tat, die nicht mehr Musik heißen kann«. So gründete er Mitte der sechziger Jahre das Kollektiv Nuova Consonanza mit dem Ziel, »die Verteilung der individuellen Energie von Musikern im Dienste der gemeinsamen Idee« zu stellen – ein erster Schritt sozusagen, der darauf hinwies, was man heutzutage als das Wesen von Improvisationen zu erkennen glaubt. Vor seiner Schweigeperiode im Jahre 1962 schrieb Evangelisti das großartige Ensemblestück »Die Schachtel«, in dem diese Überschreitungen musikalischer Grenzen mit Interventionen sämtlicher Performer schon vorgezeichnet schienen. »Die Schachtel« dient hier als Metapher für Schutz oder Einengung im eigenen Selbst und in gesellschaftlichen Konventionen als Zeichen sowohl für das Scheitern wie auch die Herausforderung, die eigenen Grenzen bewusst zu finden und zu überwinden. All diese Merkmale sind signifikant für das abseitige Treiben in der italienischen Avantgarde, die sich von der klassischen Formsprache distanziert, aber auch keine Einehen mit populären Strömungen eingeht. So bestimmt der klassische »Schachtel«-Gedanke wie von selbst die programmatischen Inhalte des Labels Die Schachtel. Natürlich ist darauf in einer opulenten Box das Gesamtwerk der Nuova Consonanza verewigt, aber darüber hinaus finden sich genug Kostbarkeiten von ausschließlich italienischen Komponisten (die meisten aus der Zeit Evangelistis), die der Allgemeinheit eher unbekannt vorkommen dürften. Zum Beispiel »Musicautomatica« von **PIETRO GROSSI**, einem Pionier der Computermusik, Gründer des Studios der Phonologie in Florenz, zudem bildender Künstler. Seine drei intensiven, nein: intensivsten Stücke auf dieser wunderbar verpackten CD sind frei transformierte Collagen, früher Minimalismus und, wenn man so will, seiner Zeit weit vorauseilende drones von visionärer Kompromisslosigkeit. Mit derselben luxuriösen Verpackung ausgestattet ist auch »Musica per un anno« von **ENORE ZAFFIRI**, einem Forscher elektronischer Klangmöglichkeiten, die nach mathematischen und geometrischen Gesichtspunkten geordnet sind. Das 1968 aufgenommene Stück, ein Meisterwerk von damals bahnbrechender Wirkung, basiert auf einem Zyklus von 360 Tagen (Musik für die Dauer eines Jahres), in dem Sound-Ereignisse sich unmerklich, aber kontinuierlich in Bezug auf die Monate, Tage, Stunden und Minuten ändern. Die elektroakustischen Experimente von **CLAUDIO ROCCHETTI** sind dagegen zeitgemäßere Resonanzen, in die sich auf subtile Weise Gefühle der Sehnsucht und Nostalgie nach dem Sound der damaligen Zeit einschleichen: »Another Piece of Teenage Wildlife«. Schließlich »Shama« von **GIROLAMO DE SIMONE**, das schönste des hier kurz vorgestellten »Schachtel«-Viererpacks: intime und introspektive Miniaturen voller Melancholie und süßen Zerfalls. Es sind weitgehend vom Pianoforte zersetzte akustische und elektronische Teilchen, die in einem faszinierenden osmotischen Prozess zusammengenommen eine unendliche Schönheit schaffen. Man gerät ins Staunen, was es hier alles zu entdecken gibt.

Eine grandiose Compilation bieten wieder mal die Holländer von Basta Music, die auf zwei Doppel-CDs »**ANTHOLOGY OF DUTCH ELECTRONIC TAPE MUSIC**« all die Aktivitäten, die in den Niederlanden in einer großen Anzahl von elektronischen Studios mit progressivem Eifer befördert wurden, eindrucksvoll widerspiegeln. Der Bogen erstreckt sich dabei von Frühformen der Jahre 1955-1966 (Anthologie 1) bis zu horizonterweiternden Vereinigungen mit anderen Disziplinen (1966-1977, auf der Anthologie 2). Zwei schöne Sammlerstücke für Puristen. Aber noch interessanter, noch vielfältiger als dieser erneute Griff in holländische Wunderkisten erweist sich das 3-CD-Set »**MÉXICO ELECTROACÚSTICO**« (Irradia), das als wichtigstes Zeugnis mexikanischer Kunst, Radiokunst, Installationen und elektronischen Klangmomenten einsam herausragt. 27 Komponisten decken hier 47 Jahre an elektroakustischen Arbeiten ab – unglaublich, wie man hier, auch anhand umfangreichen Dokumentarmaterials und Biografien, gewahr wird, dass Mexiko eine auf diesem Gebiet so fruchtbare Musikindustrie beherbergt. Abenteuerlich und originell – nicht nur für Puristen.

Platten noch erklärbar im Sinne der technischen Ingredienzien, fragte man sich bei diesem Werk doch ernsthaft, ob Liam Howlett – seit jeher der kreative Kern der Band – mit Aliens in Kontakt steht. All das wirkte so dermaßen infektiös, dass The Prodigy nachweislich die Stellung elektronischer Musik in der allgemeinen Rezeption von Pop veränderten. Schon mit »Music for the Jilted Generation« (1994) hatten sie sich in den Mainstream-Hörgewohnheiten eingenistet und schnappten bald nicht nur etablierten Stadion-Rockern die besten Festival-Slots weg, sondern lauerten sogar dem unkritischsten Verbraucher auf Supermarkt-Samplern wie »Bravo Hits« auf – bemerkenswert für eine Band mit derart hohem Shock Value und so viel drogeninduziertem Irrsinn.

Wenn in diesen Tagen ein neues Prodigy-Album erscheint, ist also die Frage, wie es denn nun klingt, durchaus wörtlich zu verstehen. Gibt es neue Vertonungen des Wahns? Führen sie noch mal vor, wie ein auf lebenslange Haltbarkeit angelegter Breakbeat zu rollen hat? Oder haben sie wenigstens eine noch unbekannte psychoaktive Bassfrequenz entdeckt? Die Antwort ist so kurz wie hart: Nein, und das ist angesichts des bereits verpatzten »Always Outnumbered, Never Outgunned« aus dem Jahre 2004 auch keine Überraschung. »Invaders Must Die« steckt voller Reminiszenzen an das eigene Schaffen, wobei sich Howlett, der die Platte fast vollständig im Alleingang geschrieben hat, vor allem am trashig-scheppernden Sounddesign des Debüts »Experience« (1992) zu schaffen macht. Es gibt jede Menge dudelige Keyboards, auf Dur programmierte Synthies und nostalgisch trötende Ravesirenen. Dazwischen grätschen die unverzichtbaren Gitarrenriffs, und mindestens drei Tracks klingen wie editierte Versionen von »Everybody's in the Place«, jenem sagenhaften Drill'n'Bass-Taumel, der bereits auf dem allerersten Prodigy-Release, der 12-Inch »What Evil Lurks«, als B-Seite enthalten war. Um Keith Flint braucht man sich derweil aber noch keine Sorgen zu machen, er denkt gar nicht daran, sein martialisches Punk-Gebaren abzulegen und bleibt deshalb wohl der geborene Frontmann – vorausgesetzt das Acid knallt noch eine Weile. *Text: Michael Lutz*

THE WHITEST BOY ALIVE

»Rules«

(Bubbles / Groove Attack) VÖ: 27. März

Trotz allen Wohlgefallens ließ sich im Falle von The Whitest Boy Alive der Verdacht nie so ganz unterdrücken, dass es sich bei deren träumerischem Minimal Pop um strategische Musik handeln könnte.

Zu ideal funktionierte das Debütalbum »Dreams« als Kitt der Kulturen und Geschmäcker. Ist die Musik des norwegischen Zweimetermannes Erlend Øye und seiner Band also womöglich die topmodernste Ausführung gefühliger, poststudentischer Konsensmucke? Der sanfte Riese: ein gerissener Riese? Argwöhnisches Hören könnte das auch im Falle von »Rules« bestätigen. Die Texte handeln von emotionalem ›drag and drop‹, Auf und Ab, Ja und Nein – von ›ja, vielleicht‹ vs. ›lieber nicht‹. Darin können sich nicht nur amourös gebeutelte Mitte-Boys wohlfühlen, diese Musik ist für alle da, die sich irgendwie contemporary fühlen wollen. Auch der Appell zur Entspannung, der hier klangästhetisch mitschwingt und selbst im Infotext annonciert wird, legt nahe, dass der Kulturauftrag von The Whitest Boy Alive darin bestehen könnte, die popmusikalischen Multitüden zwischen Indierock und Clubkultur qua Emo-Weichklopferei und andeutungsvoller Romantik zu vereinen.

All das ändert aber nichts daran, dass selbst der skeptische Hörer von den Reizen der Songs auf »Rules« bezirzt wird. Die an Housetracks orientierte Struktur der Stücke erzeugt einen Sog, der nicht zuletzt der unverstellten und effektarmen Produktion zu verdanken ist. Der Album-Titel »Rules« verweist auf die Arbeitsvorschriften: Alle Songs wurden ohne Overdubs und Effekte live in einem Take aufgenommen – in einem extra gebauten Studio am Meer von Mexiko. Diese Vorgabe erinnert an das Kings-of-Convenience-Album »Quiet Is the New Loud«, mit dem Erlend Øye einst die Indieherzen eroberte. Zwar wird das Versprechen eines schnörkellosen Sounds nicht immer eingehalten, vor allem nicht dann, wenn das Rhodes-Piano das Klangbild mit Ornamenten verziert. An manchen Stellen gelingt dieser Musik jedoch Unwahrscheinliches, nämlich zu klingen wie eine karge Version von Steely Dan: wie Connaisseur-Pop ohne Dekadenz, wie Yachtrock ohne prickelnde Bordbar und weiße Anzüge. Und auch die ulkige Idee, Clubmusik mit Instrumenten ›nachzuspielen‹, ist verführerisch. Viele Stücke sind nämlich House in der Maske des Indiepop (oder umgekehrt). Attraktiv und alles andere als abgeschmackt ist diese Mimesis, weil The Whitest Boy Alive sich kaum an aktuellem Material, sondern eher an Frühneunziger-Strictly-Rhythm-House orientieren. Soundwissen und Soundbewusstsein der Band sind nicht nur hier beeindruckend. Am besten wird es aber dann, wenn diese Muster überschritten werden: Wenn in dem tollen »Intentions« der groovende Indiepop in Progrock für Neo-Shoegazer überschwappt. Oder wenn in »Promise« Gitarrenklänge mittlerer Frequenz in den Raum entlassen werden, um dort sachte zu verglühen (ein ›Effekt‹, der sehr an Prefab Sprout erinnert). In solchen Augenblicken kippt der anfangs zurechtgelegte Zweifel sogar in ein humanistisches Pathos um: Ja, solche Musik muss man mögen, solange es Menschen gibt! Davon unbenommen kann einem Erlend

MUSIK ZUR ZEIT

Swahimi, »Der Unerleuchtete«

nannte sich bis zu seiner Reinkarnation am 1. Januar 2009 DJ Koze

Animal Collective: »Merriweather Post Pavilion« *(Domino, 2009)*
Animal Collectives Musik ist tierisch anstrengend und unglaublich schön. So wie das Leben. In nahezu jedem Song des neuen Albums geht irgendwann die Sonne auf, und Swahimi verspürt tiefes, pures Glück. Wäre er nicht selbst so erfolgreich mit seiner eigenen Musik, er wäre bestimmt neidisch.

Belle & Sebastian: »Storytelling O. S. T.« *(Jeepster, 2002)*
Der Soundtrack zu dem auch sehr schönen Film ist für Swahimi die perfekte Mischung aus instrumentaler Musik, Songs und O-Tönen. Kann er in dieser Darreichung immer und immer wieder hören. Diese Platte will nicht so viel wie ein reines Künstleralbum und ist nicht so anonym wie ein normaler Soundtrack. Es fließt einfach…

Unknown Artist: »Nologo« *(Einfach, 2009)*
Ein bislang nur 100 Mal auf Vinyl gepresster Bootleg des Moloko-Klassikers »Bring it Back« aus dem Frankfurter Freebase-Umfeld. Swahimi ist ganz außer sich und fasziniert von der dezenten Kickdrum, die immer wieder unerwartet einsetzt und die Eins im Groove verschiebt. Ein Groove, der neun Minuten durchklöppelt, als ob es kein Morgen gäbe. Von »Tribal-Dieter« empfohlen!

Various Artists: »Jupiter's Dance« *(DVD + CD Naxos, 2007)*
Wenn ihm die Musik in Filmen richtig gut gefällt, schneidet Swahimi bestimmte Songs oder Passagen auf seinem externen Rekorder mit und bastelt sich seinen eigenen n.O.S.T (»n« steht für »non«, ihr Simpel!). Die Mühe hat er sich bei der tollen HBO-Serie »Flight of the Conchords« oder dem hysterischen Streifen »I Heart Huckabees« gemacht. Aber den besten Fundus bietet zweifelsohne diese herzerwärmende Dokumentation über die Musikszene in Kinshasa. Magisch!

Die Vögel: »Blaue Moschee« *(EP, unreleased)*
Mense Reents (Egoexpress, Goldene Zitronen, Stella) und Jakobus Siebels (JaKönigJa) sind »Die Vögel«. Das muss man sich mal vorstellen. Ihr erster Tune »Blaue Moschee« besteht aus nicht mehr als einer Bassdrum, einem Shaker und zwei Tubas. Ein fantastisches Stück Tanzmusik, welches einem den Glauben an eine andere, bessere Clubmusik wiedergibt. Demnächst auf Swahimis eigenem Clublabel!

DEBUT ALBUM FROM

THE KNIFE'S

KARIN DREIJER ANDERSSON

In Stores March 27 2009

www.feverray.com
www.myspace.com/feverray

www.cooperativemusi
www.rabidrecords.

Øyes Neo-Softie-Gestus schon auch auf den Keks gehen. Bei aller Sanftheit ist sein Gesang passiv-diktatorisch, gewaltlos bestimmt er die Atmosphäre mitunter allzu arg. *Text: Aram Lintzel*

1

VARIOUS

»Henrik Schwarz, Âme & Dixon present: The Grandfather Paradox – A Journey Through 50 Years Of Minimalistic Music«

(BBE / Al!ive) bereits erschienen

Das auf den französischen Sci-Fi-Autor René Barjavel zurückgehende Großvaterparadox basiert auf dem philosophischen Gedankenspiel, was passieren würde, wenn ein Zeitreisender in die Vergangenheit reiste und dort seinen Großvater vor der Zeugung seines eigenen Vaters umbringen würde, sodass dieser ihn, den Mörder, nicht hätte in die Welt setzen können. Mit (Groß-)Vatermord haben die DJs Henrik Schwarz, Dixon und das Duo Âme, die sich erklärtermaßen für ihre Compilation von diesem Paradox inspirieren ließen, nichts im Sinne. Vielmehr reisen sie in friedlicher Hommage-Absicht in die Vergangenheit ihrer – meist – elektronischen Vorväter, um einen Blick auf die eigenen Minimal-Techno-Wurzeln zu werfen. Die beiden betagtesten Stücke im DJ-Mix stammen vom amerikanischen Multiinstrumentalisten Yusef Lateef und vom revolutionären Klangforscher Raymond Scott. Dem tiefen Wurzelwerk lässt sich auch – selbst wenn es sich bei »Invocation« um eine Spätkomposition handelt – das blinde New Yorker Wunderkind Louis Hardin alias Moondog zurechnen. Ansonsten hört man viel aus den neunziger Jahren: To Rococo Rot, das Detroiter Techno-Urgestein Robert Hood, die Franzosen La Funk Mob und I:Cube. Die Stücke sind gut verfugt, die Anschlüsse perfekt, man kriegt kaum mit, wenn schon wieder ein neues Stück begonnen hat. Alles pulsiert und blubbert organisch warm in einem angenehm unaggressiven 4/4-Takt. Wenn man lobt, wie gut es den DJs gelingt, diese heterogenen Musiken in einen warmen flächigen Flow zu gießen, darf man nicht klagen, dass hier einige Stücke auf recht burschikose Weise ihrer Ecken und Kanten beraubt wurden. Soll man nun die verdauungsstarken DJ-Mägen feiern oder doch über fehlende Sensibilität lamentieren? Man darf nämlich schon bezweifeln, dass die – einem techno-affinen Publikum bereits durch das Sample in »Little Fluffy Clouds« von The Orb bekannte – »Electric Counterpoint«-Kollaboration von Steve Reich und Pat Metheny durch Beifügung eines Klangpersers aus Pluckerbeats wirklich bereichert wird, und auch die frostigen John-Carpenter-Synthie-Spitzen (»The President Is Gone«) verlieren beim Eingang in den großen Mix Teile ihrer (Trenn-)Schärfe. Erfreulich also, dass CD 2 neben weiteren Elektroklassikern gut die Hälfte der Originale enthält und damit Tanz und Listening sauber getrennt sind. Und obwohl man bei so viel Einverleibungskraft und einem recht breiten Minimal-Begriff – der selbst prätentiöse Etüden des Prog-Keyboarders Patrick Moraz nicht ausschließt – auch gern noch Manuel Göttsching, Walter Carlos, Goblin und Richard Wahnfried aka Klaus Schulze ineinandergeschnipselt gehört hätte, muss man von einem gelungenen Werk sprechen. *Text: Thomas Hübener*

2

DENT MAY & HIS MAGNIFICENT UKULELE

»The Good Feeling Music of Dent May & His Magnificent Ukulele«

(Paw Tracks / NTT / Indigo) bereits erschienen

Die Braguinha, eine kleine, viersaitige Gitarre, wurde 1879 von einem portugiesischen Einwanderer aus Madeira nach Hawaii gebracht. Dort erhielt sie den Namen ›Ukulele‹. Das hawaiianische ›uku‹ bedeutet ›Floh‹ oder ›kleine Person‹, während ›lele‹ ›springend‹ heißt. Manche führen den Namen auf den Eindruck der Hawaiianer beim flinken, ›flohartigen‹ Springen der Finger über das Griffbrett zurück. Jedenfalls steht das Instrument mit der Anmutung einer Kindergitarre in dem Ruf, vorwiegend von seltsamen Käuzen bedient zu werden. Man denke an den Neo-Troubadour Tiny Tim oder an den melancholischen Bass-Crooner Stephin Merritt von The Magnetic Fields. Der ehemalige Kirchenchorsänger Dent May fügt sich mit seinem zeitlosen Vaudeville-Pop auf den ersten Blick umstandslos in diese Galerie der zwischen dem Traurigen und dem Sublimen balancierenden Stimmakrobaten ein. Die musikalischen Vorlieben des geborenen Entertainers liegen in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren, bei Roy Orbison, The Everly Brothers und anderem auf Hochglanz poliertem, dramatisch beschwingtem Schmalztollen-Rock'n'Roll. Doch auch die Dynamik von Girlgroups wie The Supremes, der lautmalerische Backing-Gesang des Doo-Wop und Broadway-melodien scheinen es dem Amerikaner angetan zu haben, dessen Stimme sich gelegentlich in verschnulztes Falsett-Terrain schraubt. Das Schöne ist, dass May, dessen zartes Gesicht meist eine riesige Brille verdeckt, weder langweiligerweise versucht, akribisch die Soundsignatur einer vergangenen Zeit nachzubauen, noch den Charakter seiner Stücke durch die im Zeitalter der digitalen Globalisierung grassierende Bastardisierung und Stilverquirlung verwässert. Stattdessen gibt es immer nur verfeinernde Prisen: Da ist mal ein wenig Tropicalia zu hören, mal ein Zug zum Großgesten-Pop à la The Walker Brothers und The Divine Comedy, an anderer Stelle gar ein schnittiger Ska-Rhythmus, der mit herrlichen Posaunen und Trompeten garniert wird. Nie aber wird überwürzt, immer erweist sich May als sehr musikgeschichtsbewusster, aber gerade deshalb nicht wild bricolierender Koch. Alle Stücke des Septetts verbindet der ohrenfreundliche, helle Schrammelklang der Ukulele. In Anbetracht der Eleganz und beachtlichen Stilsi-

MUSIK ZUR ZEIT

Wibke Wetzker

Wibke Wetzker ist Redakteurin bei Spex und salzt ihren Sprudel

Léo Ferré: »Avec le temps«, *auf dem gleichnamigen Album zu finden (Universal, 1972)*
Niemand liebt die Liebe so bedingungslos, wie die Franzosen es tun. Den Verlust inbegriffen. Ferré (in Frankreich beinah ein Nationalheld) findet in diesem behutsam vertonten Chanson Worte für einen Gemütszustand, an dem Sprache zumeist scheitert. Seine Poesie ist die Skulptur des Vergänglichen – schön wie Atem in kalter Winterluft.

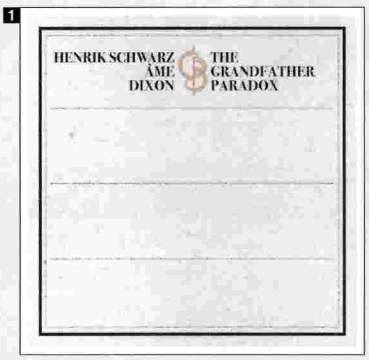
Don Cavalli: »I'm Going to a River«, *aus dem Album »Cryland« (Everloving, 2008)*
Auch Franzosen pflegen den Blues, Cavalli in diesem Song in einer sehr klischeehaften Reinform und auf Englisch. Das Album verfügt über den ein oder anderen populistischen Schnitzer. Puristen werden sagen: »Das sollte er lassen, der Franzose. Das haben vor ihm Hunderte besser gemacht.« Dennoch: ein immergrünes Kraut mit reinigender Wirkung.

Patrick Swayze: »She's like the Wind«, *aus dem Soundtrack »Dirty Dancing« (Sony BMG, 1987)*
Wer in Musikkennerkreisen für »Dirty Dancing« schwärmt, der bekleckert sich nicht gerade mit Ruhm. Jugend vergeht, Leben vergeht. Dies war der Soundtrack zur ersten Engtanzparty meines Lebens. Heute tanze ich nicht mehr eng, aber Patrick wird immer Johnny bleiben.

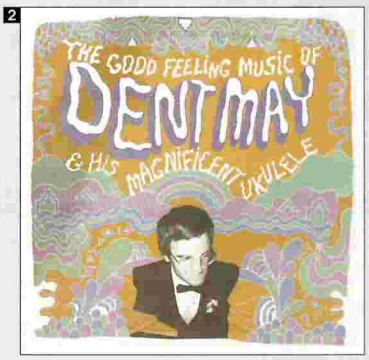
Hjaltalín: »Thu komst vid hjartad í mér«, *aus dem Album »Sleepdrunk Seasons« (Haldern Pop, 2009)*
Island ist mein Mallorca. Und ein musikalisch sehr reiches Land. Hjaltalín führten mit ihrer Orchesterpopversion des Synthie-Schlagers von Páll Óskar, der isländischen Gay-Disco-Ikone mit Eurovision-Erfahrung, bereits die isländischen Charts an. Der etwas sterile Glückstaumel des Originals neu und feinmaschig verarbeitet in Schurwolle; rotwangig und strahlend.

»Rosa Rauschen« *(z. B. auf simplynoise.com)*
Noch keine Musik, aber beruhigende Urform des Tons; das erste Geräusch nach der Stille. Für Kopfhörer bestimmt. Höre ich manchmal in der Redaktion, um mich aufs Schreiben zu konzentrieren, oder nachts, wenn ich nicht einschlafen kann, weil mir tausend Dinge durch den Kopf gehen.

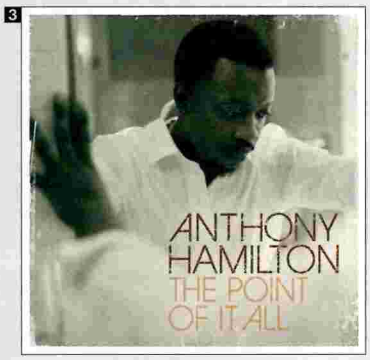
1



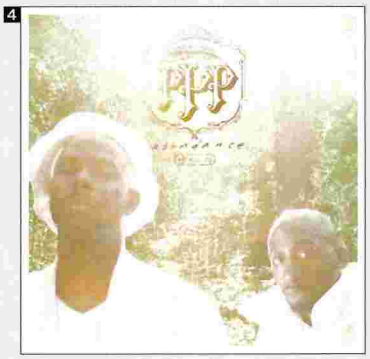
2



3



4



cherheit, mit der sich May durch seine pointensicheren Songs performt, mag es sich noch als taktisch ungeschickt erweisen, sich durch die namengebende Ukulele in eine Weirdo-Ecke manövriert zu haben. Denn eines ist nach diesem Debüt auf dem Animal-Collective-Label Paw Tracks klar: Dieser Mann ist zu gut für die Nische. *Text: Thomas Hübener*

3 & 4

ANTHONY HAMILTON

»The Point Of It All«

(Arista Records/Sony Music) bereits erschienen

PLATINUM PIED PIPERS

»Abundance«

(Ubiquity/Groove Attack) bereits erschienen

Der Soul befindet sich derzeit in einer paradoxen Situation. Während der breite Erfolg von weißen Sängerinnen wie Amy Winehouse der afroamerikanischen Musik der sechziger und siebziger Jahre zu oberflächlicher Popularität verholfen hat, scheinen die modischen Hochglanzprodukte der schwarzen R&B-Stars vielfach wenig vom Geist der Vergangenheit beseelt zu sein. Dennoch lassen sich in diesem Segment immer wieder überzeugende Positionen ausmachen, die einerseits an das klassische Erbe des Soul anknüpfen, und zugleich zeitgemäße Ausdruckformen finden, wie zuletzt etwa die Platten von Donnie und Erykah Badu bewiesen haben.

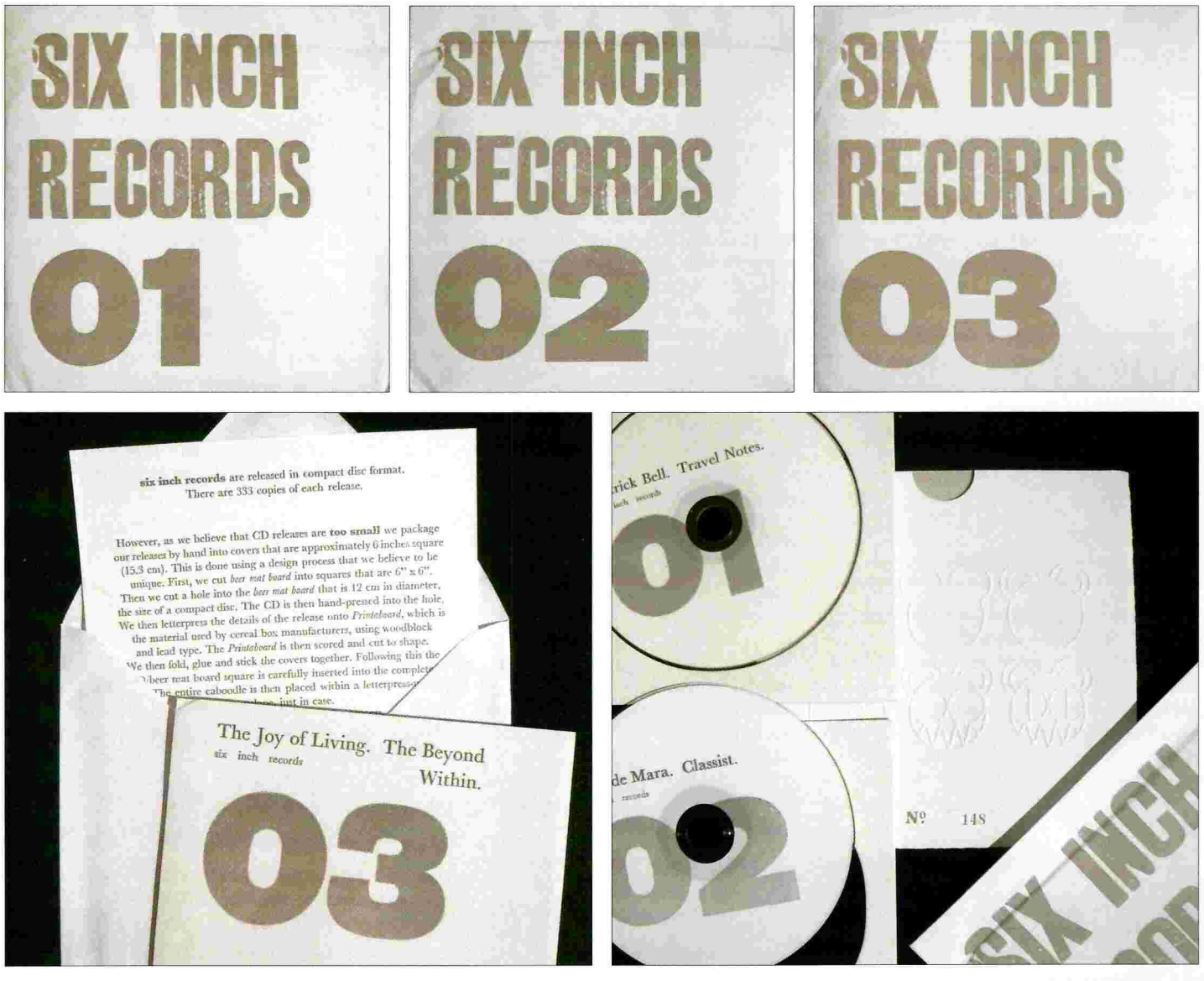
Drei Jahre hat Anthony Hamilton für sein neues Album gebraucht, mit dem der 38-jährige Sänger da weiter macht, wo er mit seiner vierten Platte im Jahre 2005 aufgehört hatte. Auch auf »The Point of It All« geht Hamilton, der schon lange in New York lebt, von schwerem Südstaaten-Soul aus, den er mit modernen Rhythmuskonzepten klanglich aktualisiert. Bei »Cool« etwa treffen die fragmentierten Blues-Akkorde einer Akustikgitarre auf einen wuchtigen Hiphop-Groove, was an sich noch nicht ungewöhnlich ist, wären da nicht die soliden Songschreiberqualitäten seines Schöpfers. An die große Ära des Funk erinnert der Opener »The News«, in dem Hamilton den harten Alltag auf den Straßen des Ghettos zwischen Drogen, Armut und Gewalt beschreibt. Gegen diese beileibe nicht neuen Probleme proklamiert er den auf Selbsthilfe zielenden Aktivismus der Black-Power-Bewegung, wenn er das Lied mit der Parole »Brothers Gonna Work It Out« beschließen lässt. Im Zentrum der dreizehn Stücke steht aber eindeutig der so geschmeidige wie rauhe Bariton von Hamilton, der ihm den Vergleich mit Bill Withers und Bobby Womack eingebracht hat.

Auch das Warten auf das zweite Album der Platinum Pied Pipers hat sich gelohnt. Was Robert »Waajeed« O'Bryant und Darnell »Saadiq« Bolden mit »Abundance« abliefern, übertrifft nicht nur ihr vier Jahre altes Debüt. Die Musik der beiden lässt sich schlicht kaum wiedererkennen. Kein Wunder, dass der Produzent und der Multi-Instrumentalist den Namen ihres Projektes gleich mit geändert haben. Geblieben ist, dass das nun unter der Abkürzung PPP firmierende Duo erneut auf unbekannte Stimmtalente gesetzt hat. Mit dem brachialen Funk-Rock von »Angel« geht es hochenergetisch los. Ohne Pause treibt »Smoking Mirrors« den Beat weiter voran. Dass die inzwischen in New York lebenden Platinum Pied Pipers sich nach wie vor der Tradition ihrer Heimat Detroit verpflichtet fühlen, verdeutlicht »On A Cloud«: In Motown-Manier akzentuieren Tamburin und Geklatsche den Rhythmus, Bläser und Background-Gesang stacheln sich dazu gegenseitig an. Direkt folgt die keyboardlastige Power-Pop-Nummer »Luv Affair«, bevor die Platte in »Go, Go, Go« ihren Höhepunkt findet: Während das Schlagzeug bedrohlich vorwärts stampft, flechten die Streicher ein immer dichteres Netz, aus dem sich Sängerin Jamila Raegan verzweifelt zu befreien versucht. Erst »Sanctuary« nimmt das Tempo heraus. Ausflüge in die synkopierten Gefilde Lateinamerikas im zweiten Teil lockern die Struktur zusätzlich auf – »Rocket Science« lässt das spektakuläre Album schließlich mit einem eiskalten Elektro-Hauch enden. *Text: Sven Beckstette*

WIE RIESIGE, SCHWARZE SPIEGEL

Gelungene Verpackung: die drei Veröffentlichungen des Labels Six Inch Records

TEXT UND PROTOKOLL: MARTIN HOSSBACH



In der Spex-Reihe »Gelungene Verpackung« erzählen wir in jeder Ausgabe die Geschichte einer Tonträger-Gestaltung, die aus der Flut der Veröffentlichungen herausragt.

Seit rund 15 Jahren gestaltet der englische Künstler, Grafiker und Schriftsteller Stanley Donwood die Cover, Poster und Websites von Radiohead sowie die Soloveröffentlichungen von Thom Yorke. Donwood, 40, wurde nördlich von London in Essex geboren und geht heute seinen Lebensweg zwischen London, Oxford und Bath. Er studierte englische Literatur und Kunst in Devon an der University of Exeter. Im Jahre 2002 gewann er zusammen mit Yorke einen Grammy für die Gestaltung der Verpackung der ›Special Limited Edition‹ von Radioheads »Amnesiac«. Vor kurzem hat er ein auf insgesamt lediglich drei Veröffentlichungen beschränktes Label gegründet: Six Inch Records.

Stanley Donwood: »An Weihnachten vor zwei Jahren war ich betrunken und beschloss, mir ein Hobby zuzulegen: eine Plattenfirma. Ich schickte drei befreundeten Musikern eine E-Mail und bat sie, mir Musik zur Verfügung zu stellen. Nach mehr als zehn Jahren der CD-Covergestaltung entwickelte ich nach und nach eine Aversion gegen kleine Formate. Was ist so gut an ›klein‹? Der ideale Durchmesser für einen Tonträger beträgt zwölf Zoll, 12 Inch, also 30,48 Zentimeter, die perfekte Mischung aus Verbraucherfreundlichkeit und Schönheit. Wie wunderbar wäre es, gäbe es 24-Zoll-Plattenspieler! Man stelle sich das mal vor! Jede Plattenhülle wäre ein echtes Kunstwerk und die Schallplatten aus wirklich schwerem Vinyl gepresst. Sie sähen aus wie riesige schwarze

Spiegel! Und wer erinnert sich noch an Laser Discs, die in den Achtzigern vermarktet wurden? Das waren glänzende Videodiscs im Schallplattenformat – wunderbare Objekte! Ich entschied mich schließlich für einen Durchmesser von sechs Inch und recherchierte, was man für die Produktion von Schallplatten dieser Größe kalkulieren müsste, um dann, aus Kostengründen, doch die CD zu wählen. Die Auflage beträgt jeweils 333 Stück, eine Reminiszenz an die Abspielgeschwindigkeit einer Schallplatte – 33 1/3 Umdrehungen pro Minute. Eine CD kostet 6,66 Pfund.

Die Verpackung setzte ich gemeinsam mit Richard Lawrence um. Richard ist Experte im Setzen und Herstellen von Druckgrafiken. Er ist kein Künstler, hilft aber Leuten wie mir, ihre Kunst auszuüben. Seine Werkstatt in Bath ist randvoll mit Kartons, in denen er Buchstaben aus Blei und Holz aufbewahrt, überall stehen Druckmaschinen, Berge von Papier, Flaschen mit Tinte und Säuren herum. Vor einigen Jahren brachten wir uns gemeinschaftlich das Verfahren des Kupferdrucks bei. Richard hat bisher auch jeden Andruck meiner Linolschnitte wie »London Views/The Eraser« oder »Fleet Street« überwacht und geprooft. Wir setzen oft Schriften von Hand, eine wahnsinnig beruhigende Tätigkeit. Selber zu drucken ist ein tolles Erlebnis. Die unzähligen Fehler, die man dabei machen kann, sind ein Teil der Arbeit.

Für mich muss die Verpackung nicht zwangsweise auf den Inhalt rückkoppeln. Bei Radiohead bin ich emotional und künstlerisch sehr stark eingebunden und versuche diese Beziehung bildnerisch, für jeden zugänglich umzusetzen. Für mein Label hingegen habe ich ein standardisiertes Artwork entworfen, das sich nicht eines figurativen Images bedient, sondern sich als Objekt zum Anfassen präsentiert und den Prozess der Herstellung von Hand sowie das Benutzen einer überkommenen Technik in den Vordergrund stellt. Mir geht es hier ausschließlich um die Verpackung – die Musik muss für sich selbst sprechen.

Die Herstellung der Verpackung war ein aufwändiger und komplizierter Prozess, wir entwickelten das Konzept erst vor Ort in Richards Werkstatt – ein Vorgehen, das ich jedem nur empfehlen kann: Habe keinen Plan, folge einfach deinen Ideen. Einige sind gut, andere nicht. Folge den guten, und es wird schon werden. Die Hülle, welche die CD umschließt, besteht aus derselben Billigpappe, wie sie für Cornflakes-Packungen benutzt wird. In der Mainstream-Musikindustrie werden Künstler als ›Produkt‹ angesehen, und in unserem ökonomischen System ist es egal, was verpackt wird: Cornflakes, Punk, Gesundheit, Zahnpasta, Politik, Süßigkeiten – ein ironischer Kommentar zur Musikindustrie also.

Die Schrift wird von Hand gesetzt und mit einer 10x15 Zoll-Heidelberger-Plattenpresse aus dem Jahre 1965 auf die Hülle gedruckt. Eine so alte Maschine in Aktion zu sehen, ist beeindruckend: die Pneumatik und Hydraulik, die Kolben, Kurbeln und Rollen… Sie macht unglaubliche Geräusche, wie eine Dampfmaschine in einem verrückten viktorianischen Raumschiff! Die Druckvorbereitung nimmt viele Stunden in Anspruch, der Druck selbst geht schnell vonstatten. Die bedruckte Hülle wird in Form geschnitten und an den Stellen gefalzt, wo sie gefaltet werden muss. Hinzu kommt eine Bärengesicht-Prägung auf der Hüllenrückseite – diese Bären zeichne ich seit Jahren, ich benutze diese Gesichter überall, nicht nur für Radiohead-Veröffentlichungen. Sie sind eine Art Signatur.

Die Halterungen, welche die CD fixieren, eine normale CD würde in der Sechs-Inch-Hülle hin und her rutschen, sind aus Bierdeckelpappe gemacht – sehr stabil. Leider kam mir erst am Schluss die Idee, einen Zettel beizulegen, welcher den Ansatz des Labels und die Herstellung der Verpackung erklärt. Also benötigte ich zusätzlich einen Briefumschlag, in den ich den Infozettel und die CD stecken konnte. Ich musste 999 Umschläge anlecken und zukleben, das war eine ganz schöne Qual! Ich bin ein sehr fauler Mensch, aber jedes Projekt, das ich angehe, kostet mich letzten Endes enorm viel Zeit. Ich muss wohl sehr dumm sein, denn andere Menschen können ihre Projekte schneller durchziehen. Aber immerhin habe ich über mich gelacht. Und das kommt viel zu selten vor. Und die Unterschiede in der Arbeit für das Majorlabel EMI, für Radiohead und mein eigenes Label sind mir bewusst geworden: EMI? Chardonnay. Radiohead? Mojito. Six Inch Records? Tee mit Zucker.

***Patrick Bell** »Travel Notes«. **Max de Mara** »Classist« und **The Joy of Living** »The Beyond within« (alle: Six Inch Records) zu beziehen über www.6inchrecords.com*

STRUMPF MIT NAHT UND POMADE IM HAAR

Kitty Daisy & Lewis beim ›Swing Royal‹, Admiralspalast, 13. Dezember, Berlin

TEXT: WIBKE WETZKER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Es umgibt sie die monochrome Aura von Zeitreisenden aus der Vergangenheit, selbst hier im Foyer des Admiralspalasts auf der Friedrichstraße, wo sich am 13. Dezember 2008 das Geraschel von Petticoats mit dem Knistern der Schellackplatten vermengt – eine Atmo, die man getrost sechzig Jahre rückdatieren könnte. Kitty (15), Daisy (20) und Lewis (18) Durham tragen den Esprit der fünfziger Jahre nicht nur wie einen Duft auf, der verfliegen wird, sie atmen ihn.

›Authentizität‹, so sagt man in Kreisen der Retro-Szenen, entstehe an den Füßen und auf dem Kopf – verkleiden kann sich schließlich jeder. Perfektion zieht auch an diesem Abend die feine Trennlinie zwischen anwesenden Gelegenheits-Kostümierten und Lifestyle-Überzeugungstätern, und die Geschwister Durham gehören selbstredend zur zweiten Gruppe. Man erkennt sofort: Lewis' Schmalzlocke wird tagtäglich frisiert und den Schwestern Durham gelingt der Lidstrich gewiss auch im Dunkeln. Die stringent nostalgische Ästhetik der Band setzt sich im Gebrauch von Original-Equipment fort; die museumsreifen Instrumente stammen allesamt aus der Ära des Rock'n'Roll. Nun ist der Auftritt von Kitty Daisy & Lewis unbestrittener Höhepunk, aber eben nur Teil des »Swing Royal«. Die Veranstalter ziehen alle Register der geschichtlich fundierten Unterhaltung mit einer illustren Animationsinitiative, die von Stepptanz über Pokerturniere bis zu Burlesk-Nummern reicht. Dabei geht es nicht um die detailgetreue Nachempfindung vergangener Tage, den Finger im Geschichtsbuch. Programmatisch vermischen sich Genres, Subkulturen und Jahrzehnte zum Gesamtphänomen ›Swing‹, ist die Sehnsucht nach dem Glamour der dreißiger Jahre genauso präsent wie Referenzen an die Gegenkultur der deutschen Swing-Jugend zu Zeiten des Nazi-Regimes. Das Publikum setzt sich aus Neugierigen, Eskapisten und Touristen zusammen, doch neben diesen Stammkomponenten sorgen heute vor allem die Fans von Kitty Daisy & Lewis dafür, dass der Admiralspalast zum ersten offiziellen Deutschlandkonzert der Band mit 1.700 Gästen ausverkauft ist. Der Hauptsaal des 1910 erbauten, damals größten Vergnügungstempels seiner Art, erstrahlt seit der Neueröffnung im Herbst 2006 wieder im Licht eines gigantischen Lüsters, der hoch über dem dritten Rang thront. Auf dem Parkett tummelt sich der herausgeputzte Teil des Publikums, hotten sich die ersten Tanzpaare mit einem geschmeidig dahin gleitendem Shag oder einem lockeren Swing warm. Damen mit aufwendig zu Wellen gelegtem Haar und den obligatorischen Nylons mit Naht werden wahlweise zu Wachs oder Dynamit in den Armen ihrer Gentlemen in weiten Hosen und Twotone-Schuhen.

Das Warten in den Schlangen an Garderobe und Bar stellt eine Herausforderung an die Tugenden von Höflichkeit und Geduld dar. Kein Problem, denn gute Manieren wurden bereits mit dem Lippenstift oder der Haarpomade aufgetragen. Der Blick schweift von einem Augenfang zum nächsten. Ein alabasternes Bein schiebt sich hinter dem Bühnenvorhang hervor. Es gehört zum Körper von Madame Eden, deren durchchoreografierte, von Pinup-Ikone Bettie Page inspirierte Burlesk-Fetisch-Show direkt zu Andrej Hermlin und seiner salonfeinen Bigband überleitet. Die Swinggröße Hermlin ist wie aus dem Ei gepellt. Ein stattlicher Mann mit rosigen Wangen, der vom Flügel aus sein Orchester dirigiert. Mit Leichtigkeit zieht er über die Tasten, wirft sein breites Lächeln über noch breitere Schultern, während Klassiker von Benny Goodman und Eddy Howard in gedämpfter Akustik erklingen. Inzwischen ist es kurz vor Mitternacht, einige Gäste werden ungeduldig. Mit Karohemd und Tätowierung uniformiert, rückt die Rockabilly-Repräsentanz Richtung Bühne vor. Kitty Daisy & Lewis distanzierten sich in Interviews immer vom Rockabilly-Revival, zu eng sei der stilistische Rahmen, zu klein die Welt der Lifestyle-Szene. Der Rockabilly-Sound läge ihnen musikalisch näher als der klassische Swing – das zeigt sich tatsächlich sowohl in der vergleichsweise reduzierten Bühnenbesetzung als auch im Repertoire, wo Rhythm and Blues und

Country tonangebend sind. Mutter, Vater, Kinder… es erinnert ein wenig an die Carter Family, wenn Kitty Daisy & Lewis in Begleitung ihrer Eltern Graeme Durham (an der Gitarre) und Ingrid Weiss (am Kontrabass) auftreten. Doch das Biedere der heilen Carter-Welt fehlt. Daisy trägt Hot Pants und Netzstrumpfhosen, und Kitty schlägt mit einer selten gesehenen rhythmischen Expressivität auf die Snare-Drum ein, als führe sie nicht den Besen, sondern bediene eine Luftpumpe – gar nicht mädchenhaft. Für den ersten Begeisterungssturm des Konzertes sorgt die 15-Jährige, als sie Bill Monroes Bluegrass-Klassiker »Blue Moon of Kentucky« mit einer Beatbox-Einlage aufpeppt. Die eigenwillige Interpretation von Liedern, die sie aus dem Plattenfundus ihres Elternhauses kennen, ist zur Spezialität von Kitty Daisy & Lewis geworden. Ihr bisher größter Publikumserfolg ist eine Bluesnummer aus den Zwanzigern: »Going Up The Country«, mit der bereits Canned Heat im Jahre 1969 einen Hit landeten. Wo Canned Heat jedoch ganz hippiesk eine Querflöte bemühten, da übernimmt Daisy mit der Mundharmonika das Leitmotiv. Während man auf dem Parkett seit geraumer Zeit schon locker in den Hüften schwingt, reißt es nun auch einige Zuschauer auf den Rängen aus ihren Sesseln. »Ooo Wee« von Louis Jordan begeistert das Publikum ebenso wie eine im Tempo angezogene Version von »Buona sera« (bekannt geworden in der schmachtenden Interpretation von Louis Prima). Hier greift Daisy zur Posaune und bekommt lungenkräftige Unterstützung von Gastmusiker Tata an der Trompete. ›Tata from Jamaica‹ ist Teil der Bandfamilie, nimmt seinem greisen Alter entsprechend die Position des immergrünen Großvaters ein und bereichert die Jams mit einer Prise Ska. In dieser familiären Atmosphäre weicht die Distanz auch von Nichtkennern des Genres. Pop ist, was mitreißt.

›Swing‹ bedeutet im Jazz die treibende Kraft des Rhythmus, die Musik und Körper synchronisiert, im Tanz, aber auch schon im bloßen Wippen eines Fußes. Das Stampfen und Kreischen des Publikums steigert sich nach dem ersten Abgang der Band in eine lärmende Forderung nach mehr. Zwei Zugaben braucht es, bis Band und Publikum voneinander lassen. Dabei verausgaben sich beide Parteien im ›call and response‹ von »What'd I say«, dessen »Hah«'s und »Ho«'s für Ray Charles »the sounds of making love« imitierten. Im Ausformulieren dieser beiden Silben trat zu Zeiten Charles' die Lust am Tabubruch ihre Flucht nach vorn an. Die Vergegenwärtigung dieser befreienden Geste reicht sich während des Finales beim Kitty Daisy & Lewis Konzert die Hand mit der Lust der Anwesenden, sich in idealisierte ›gute alte Zeiten‹ zu flüchten.

DIE KONVENTION DES KUNSTGRUNZENS

Attila Csihar, Club Transmediale, Maria, 28. Januar, Berlin

TEXT: JENS BALZER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Mit morbiden Auftritten in verwirrender Kostümierung hat Attila Csihar schon öfter bei seinem Publikum Ratlosigkeit entfacht. Die Reunion-Tour der norwegischen Black-Metal-Band Mayhem bestritt er als karottenkauender Bugs Bunny: »What's up Doc?« Für die Konzerte der Doom-Metal-Gruppe Burial Chamber Trio, die er mit dem Sunn0)))-Gitarristen Greg Anderson und dem australisch-irakischen Experimental-Fingerpicker Oren Ambarchi betrieb, mimte er als winselnde Drag Queen eine faulende Frauenleiche.

Tier-Metal, Transgender-Metal: Im Metalzirkus ist Attila Csihar eine bemerkenswerte Gestalt. Nach dem Selbstmord des Mayhem-Sängers Dead stieg er 1993 bei den Norwegern ein. Mit der halbstündigen Wimmerorgie »Decay 2 (Nihils' Maw)« auf der Sunn0)))-Platte »White2« fand er 2004 erstmals auch in Avantgarde-Kreisen die überfällige Anerkennung. Mit Spannung wurde daher sein Debüt als Solo-Kunstgrunzer beim traditionellen Avantgarde-Metal-Abend des Club Transmediale erwartet. Zu diesem erschien Csihar in der denkbar konventionellsten Metal-Montur: als mysteriöser Mönch mit schwarzer Kutte und tief ins Gesicht gezogener Kapuze.

Ähnlich konventionell war die gesamte Darbietung: Beflackert von dicken Begräbniskerzen, winselte Csihar eine runde Stunde lang Botschaften in eine Echokammer, schichtete seine Litanei mal vorwärts, mal rückwärts übereinander, bis es unheilig brummte und zischte. Die Technik des Schleifenbaus aus okkultem Mulm – manches klang wie »Sabbat« und »Satan«, anderes wie »Schweinebraten« und »Sülze« – erinnerte an das Frühwerk von Current 93, der ritualistische Minimalismus war natürlich bei Sunn0))) entlehnt.

So hatte Csihar als Solomönch interessante Ansätze aufzuweisen. Doch fehlte es der Show letztlich an Dramaturgie und der nötigen körperlichen Intensität. Zu einem ordentlichen Noise- und Doom-Erlebnis gehören eben nicht nur das langsame Tempo und die kontemplative Versenkung ins ausgiebig ausgekostete Geräusch. Auch ein herzhafter Tritt in die Eier sollte drin sein – die Erhabenheit echten Schmerzes lässt sich durch satanistischen Mummenschanz nun mal nicht ersetzen. Die äußerste Erschütterung, die man in Csihars Konzert erlebte, war aber ein nervöses Flackern der Kerzenbeleuchtung.

DAS REVOLUTIONÄRE POTENZIAL DER NOSTALGIE

Young Marble Giants im Hebbel am Ufer, 16. Januar, Berlin

TEXT: ARAM LINTZEL **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Nach Wochen des Warmfreuens war es endlich so weit: Im Rahmen der Musik/Film/Theorie-Veranstaltung »Dancing With Myself – Musik, Geld und Gemeinschaft nach der Digitalisierung« kam die walisische Kult-Postpunk-Band zurück nach Berlin. Es war der erste Auftritt der Young Marble Giants in Berlin seit 1980 – damals hatten sie im SO 36 gespielt. Nach Reunionkonzerten bei ausgewählten Festivals 2007 und 2008 sollte es nun das Kreuzberger Theater Hebbel am Ufer sein. Die Band ist gefragt, nicht zuletzt wegen ihrer historischen Verdienste: Sie waren Tweepop avant la lettre und legten die Blaupause für den LowFi-Sound der neunziger Jahre vor. Allerdings entzieht sich ihr minimaler und mechanischer, oft uhrwerkartig puckernder Sound einfachen Definitionen. Zuviel auf einmal kommt darin zu Wort, Surf und Rockabilly genauso wie Fahrstuhl-Muzak, Ambient und Krautrock.

Kurz vor dem Gig hatte der französische Theoretiker und Präsidentenberater Jacques Attali »Dancing With Myself« eröffnet. Eine seiner zentralen Thesen: Musik ist Ausdruck der in der Gesellschaft vorhandenen Gewalt, zugleich lenkt sie diese aber in zivile Bahnen. Als nach dem Vorprogramm von David Grubbs die Young Marble Giants endlich auf die Bühne kamen, wirkte dies wie eine Illustration der Attali'schen Behauptung. Gut konnte man sich angesichts ihrer zurückhaltenden Performance vorstellen, wie anno 1980 New-Wave-Poser, die sich vorher noch zu Gang of Four pogend die Spitzschuhe gegen die Schienbeine gestoßen hatten, beim Hören des Meisterwerks »Colossal Youth« die Waffen streckten. Anders gesagt: Die Young Marble Giants haben mit ihrem kargen, ruhigen Sound nicht nur eine völlig neue Klangidee in punksozialisierte Milieus eingeführt, sondern neue Kulturtechniken gleich mit: Kontemplation statt Konfrontation, Sublimierung statt Schubserei.

So wurde es für viele Gäste das wohl leiseste Konzert ihres Lebens. Schon das Gequatsche des Nachbarn oder das Rollen einer Bierflasche waren ruhestörend. Mit unübersehbarer Aufregung und Freude präsentierte die Band ihr schmales Œuvre, wobei statt der legendären Drum Machine ein neumodisches elektronisches Schlagzeug zum Einsatz kam. Schnell machte sich Verzauberung breit, die antiauratische Präsenz von Sängerin Alison Statton zog alle in den Bann, ihre Frisur – ein Pony – sorgte für Gesprächsstoff. Bassist Philip Moxham sah aus wie eine gealterte Punkbilly-Type, während sein Bruder Stuart mit Gitarre im Grundschullehrerstyle vor seinem Notenständer stand. Konzentriert bearbeitete die Band ihr Material, in den besten Momenten wirkte es, als würden sie es sich noch einmal neu aneignen. Die schillernde Vorgeschichte wurde an diesem Abend nicht einfach ausgeschnitten und in die Gegenwart eingefügt, es waren auch unsichere Suchbewegungen zu wahrzunehmen. Manche Leise/Lauter-Differenz geriet ein wenig übertrieben, dann wieder ertönte ein bisschen zu viel Hall: Gerade dieses sympathische Stolpern machte das Konzert perfekt. Zeitlose Perfektion lebt eben davon, dass sie auch Abweichungen und Fehler zulässt.

Im Laufe des Gigs verlor die Band ihre Anspannung und ließ sich sogar zu »Wir sind Berliner«-haften Gesten und fliegenden Küssen hinreißen. Sätze wie »Es ist schön, wieder in Berlin zu sein« (auf Deutsch) sendeten sie an ein entzücktes Publikum, welches wiederholt mit einem einzelnen »Yeah!« oder »Alison!« antwortete. Trotzdem waren skeptische Blicke nicht zu übersehen, in der Diskursfraktion kursierte der Verdacht, dass hier eine trübe Nostalgiesuppe angerührt werden könnte, die allzu sehr nach ›früher‹ schmeckt.

Kontern ließe sich dieser Einwand mit einem Artikel über Obama, den der marxistische Kulturtheoretiker Terry Eagleton wenige Tage nach dem Konzert in der Zeit veröffentlicht hatte. Nostalgie habe ein revolutionäres Potenzial, so Eagleton. Bezug nehmend auf Walter Benjamins Messianismus wendete er sich gegen eine Politik, welche von früheren Kämpfen nichts mehr wissen will. Benjamin hingegen habe gewusst, dass sich die Gegenwart nur mit Hilfe der Vergangenheit verändern lässt. Nostalgie war an diesem Abend im HAU eben gerade deshalb das richtige Gefühl, weil man an die Auseinandersetzungen der Vergangenheit erinnert wurde und daran, dass die Sieger auch die Verlierer hätten sein können. Während heute ein (maskuliner) Imperativ der Verausgabung die Livekultur vor und auf der Bühne dominiert und sich mit Leib und Seele allerorten einzubringen versucht, führten die Young Marble Giants das Versprechen einer distanzierten, radikal antirockistischen und antiangeberischen Musik vor. Deren Potenzialität mag heute längst erstarrt sein, während des Konzertes bekam sie nochmals eine beunruhigende Aktualität. Es hätte anders kommen können, es könnte anders kommen. Noch Stunden nach den umjubelten Zugaben wurde diese Erkenntnis in hitzigen Debatten an der Bar weiter durchgearbeitet.

SPEX PRÄSENTIERT

BOB DYLAN

31.03. Hannover – AWD-Hall
01.04. Berlin – Max-Schmeling-Halle
02.04. Erfurt – Messehalle . 04.04. München – Zenith
05.04. Saarbrücken – Musikfestival Saar

Vor exakt zwanzig Jahren wagte Bob Dylan eines der großen Experimente der Rockmoderne: Von den Fans als ›Never Ending Tour‹ getauft, begann Dylan am 7. Juni 1988 im kalifornischen Concord eine bis heute ununterbrochene Tournee. Dem Sänger eröffnet diese Tour de force seitdem Jahr für Jahr die Möglichkeit, den eigenen Songkatalog neu zu vermessen. Etwa einhundert Konzerte pro Jahr ergeben knappe 2.400 Konzerte in zwei Jahrzehnten. Dylans Tourband wurde im Lauf der Zeit 16 Mal punktuell ausgetauscht, Abend für Abend gestaltet sich die Set-List neu, schließlich veränderte Dylan Arrangements, Tempi, Tonlagen, Instrumentierungen seiner Songs. Bob Dylan definiert die eigenen Songs (und deren dramaturgische Reihenfolge) in der Live-Situation damit als ewig changierende, immer im Fluss begriffene Tages-Statements. Er greift zurück auf einen Katalog von mehreren hundert selbst geschriebener Songs und auf das kollektive amerikanische Folk-Gedächtnis – den Songkatalog des »weird, old America«, der »Invisible Republic«, wie die USA von Greil Marcus in seinem Buch über Dylans »Basement Tapes« bezeichnet werden. In seinem Vorgehen vollzieht Dylan eine gigantische Infragestellung und Revision des eigenen Song- und Wortwerks – und seines Status' als ›lebender Legende‹: Ähnlich wie Picasso im Alter seine verschiedenen Schaffensphasen noch einmal durchschritten ist und gewissermaßen sein Jugend- und Erwachsenenwerk Jahrzehnte später neu kartografierte und auch kommentierte, erneuert auch Dylan seine Songs zu gegenwartsrelevanten Aussagen, die frei sind von jeder Nostalgie und Affirmation. Dylan liefert damit endlos Stoff für Hermeneutiker und Statistikfreunde. Und nicht nur das: Seit Miles Davis Ende der Siebziger seine Phase des elektrischen Experiments für beendet erklärte, hat kein Weltstar so die Auseinandersetzung gesucht (und das Scheitern in Kauf genommen) wie Dylan. Das macht den Sänger, Songwriter, Radiomoderatoren, Buchautoren, Schauspieler, Filmregisseur, Maler und Modernisten so einzigartig. *Und genau deshalb präsentiert Spex die Dylan-Tournee 2009.*

JON SAVAGE

05.03. Marburg – Café Trauma
06.03. Schorndorf – Manufaktur . 07.03. München – Vereinsheim
08.03. Frankfurt am Main – Mousonturm
09.03. Hannover – Literarischer Salon . 10.03. (tba)
11.03. Hamburg – Abaton . 12.03. Berlin – Festsaal Kreuzberg
13.03. Leipzig – Volkshaus

Der Teenager – als soziales Konstrukt in westlichen Gesellschaften – ist eine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Jon Savage, bekannt als Autor von »England's Dreaming«, dem Standardwerk zur Punk-Geschichte, beschreibt das Phänomen in seinem Buch »Teenage: The Creation of Youth Culture« und zeigt auf, wie die Identitätssuche im rasantesten Lebensabschnitt eines modernen Menschen mit dem Produkt Pop korrespondiert. Auf seiner Lesetour wird Savage ausgewählte Kapitel mit Musikbeispielen und Fotos illustrieren. Die Veranstaltungen finden auf Deutsch und Englisch statt.

BAT FOR LASHES

11.05. München – Ampere . 12.05. Berlin – Postbahnhof
14.05. Hamburg – Knust . 18.05. Köln – Kulturkirche

Nach ihrem Debüt als Mystikerin und extravagante Elfe der Unterwelt kommt Natasha Khan im April mit »Two Suns« zurück. Auf ihrem zweiten Album unter dem Namen Bat For Lashes, das in den Weiten der kalifornischen Wüste entstand, sind nicht nur die New Yorker World-Pop-Visionäre Yeasayer vertreten, sondern auch der ewige Weltherrscher über das Pathos: Scott Walker. Bei vier Deutschland-Konzerten im Mai wird Natasha Khan ihren Zauber live entfachen.

MICHAEL NYMAN & CARSTEN NICOLAI

26.03. Berlin – Haus der Berliner Festspiele (Sonic Arts Lounge)

Der aus England stammende Komponist Michael Nyman und Carsten Nicolai, der als Musiker unter dem Namen alva noto bekannt ist, werden im Rahmen des Berliner MaerzMusik-Festivals ihre erste Gemeinschaftsarbeit vorstellen: »Pretty Talk: Cage and Beyond«, so der Arbeitstitel, ist eine Hommage an den im Dezember verstorbenen Fluxus-Künstler George Brecht und den sprechenden Wellensittich Sparkie Williams.

DONAUFESTIVAL

22.04. - 02.05. Krems a.d. Donau – diverse Orte

Unter dem Motto »Fake Reality« widmet sich das diesjährige Donaufestival der Tatsache, dass Realität und Wirklichkeit zu verhandelbaren Begrifflichkeiten geworden sind. Reality-TV, real begehbare Cyber-Städte und feinmaschig vernetzte Online-Spielewelten: Das Donaufestival stellt der vermeintlich realen Welt eine garantiert artifizielle gegenüber und schärft mit Musik, Installation und Performance-Kunst die Wahrnehmung für gefälschte Wirklichkeit. Mit Sonic Youth, Antony & The Johnsons, Slum-TV u. v. a. *www.donaufestival.at*

THE KILLS

14.03. Düsseldorf – ZAKK . 15.03. Hamburg – Uebel & Gefährlich
16.03. Berlin – Postbahnhof . 17.03. Frankfurt – Mousonturm

Schon ein Jahr alt und immer noch ein brutaler Punch: »Midnight Boom« von The Kills! Ihre Songs sind Essenzen, die fundamentale Durchschlagskraft ihres Sounds zerbröselt Betonwände, und wenn Allison Mosshart und Jamie Hince den Raum mit ruchloser Sinnlichkeit einnebeln, fangen selbst tote Synapsen an zu zucken. Ihre Live-Shows sind Apelle an den Ur-Instinkt: Wenn sie ihre Köpfe aneinander reiben, sich mit flammenden Augen anschreien und auf Saallänge wie über eine verbindende Nabelschnur kommunizieren, dann erkennt man, dass brennender Sex erstens klirrend kalt klingen, und zweitens sogar durch die Kleidung hindurch vollzogen werden kann.

THE SPINTO BAND

03.03. Hamburg – Headcrash . 04.03. Berlin – Magnet
05.03. Köln – Gebäude 9

Den Gedichten von Roy Spinto, dem Großvater des Sängers und Gitarristen Nick Krill, ist es zu verdanken, dass The Spinto Band überhaupt erst mit der Musik angefangen haben. Schon ihr Debüt war »Nice and Nicely Done«, nun folgt mit »Moonwink« der Nachfolger dessen, was die Band selbst als »Lolli-Pop« bezeichnet. Live übrigens nicht weniger sweet.

ANDREW BIRD

01.05. Köln – Luxor . 05.05. Hamburg – Uebel & Gefährlich
06.05. Berlin – Admiralspalast 101

Es schluchzt, es leiert, es fiedelt: Andrew Bird verliebte sich schon als Kind in die Violine – und kann sich bis heute kaum von dem Intrument trennen. Auf seinem neuen Album »Noble Beast« antwortet er mit unkonventionellem Geigenspiel auf Loopmaschinen, Gitarrenschlieren und verträumtes Pfeifen. Live ein großes Spektakel, das man im Mai in drei deutschen Städten bestaunen kann.

SLAVOJ ŽIŽEK: »THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA«

06.03. Berlin – Kino Arsenal am Potsdamer Platz, 20:00 Uhr

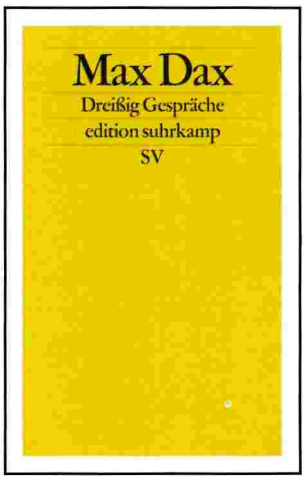
»Cinema is the ultimate pervert art. It doesn't give you what you desire – it tells you how to desire.« So lautet das zusammenfassende Statement des Kulturphilosophen und Psychoanalytikers Slavoj Žižek zu seinem Film »The Pervert's Guide to Cinema«. Žižek, der selbst als Hauptdarsteller auftritt, analysiert anhand von Filmen wie »Der Exorzist«, »Vertigo«, »Fight Club«, »Solaris« oder »Lichter der Großstadt« die versteckte Sprache des Kinos und wie sie unsere Realität, Fantasie und unser Verlangen beeinflusst. Spex präsentiert die Kinopremiere von »The Pervert's Guide to Cinema« im Kino Arsenal, bei der Slavoj Žižek und Regisseurin Sophie Fiennes persönlich anwesend sein werden – Moderation: Jörg Heiser (Frieze Magazine). Der Film wird im englischen Original mit deutschen Untertiteln gezeigt und wird im März in weiteren deutschen Kinos zu sehen sein.

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ACNE, www.acne.se . DAY BIRGER ET MIKKELSEN, www.day.dk . DRYKORN, www.drykorn.com . FIRETRAP, www.firetrap.com . HACKETT LONDON, www.hackett.com . HANNIBAL, www.hannibal-collection.com . HUGO, www.hugoboss.com . JOOP JEANS, www.joop.com . LEE, www.lee.com . PHILOSOPHY BLUES ORIGINAL, www.pbo-group.com . RAF BY RAF SIMONS, www.rafbyrafsimons.com . SELECTED HOMME, www.selected.com . TIGER OF SWEDEN, www.tigerofsweden.com . WE ARE REPLAY, www.wearereplay.com

spex ABO

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE



MAX DAX

»DREISSIG GESPRÄCHE«

MAX DAX, CHEFREDAKTEUR DER SPEX, IM GESPRÄCH MIT SO UNTERSCHIEDLICHEN PERSÖNLICHKEITEN WIE APHEX TWIN, JENNY HOLZER, DENNIS HOPPER, CLAUDE LANZMANN, NANA MOUSKOURI UND HELGE SCHNEIDER. PLUS: KLAUS THEWELEIT INTERVIEWT MAX DAX.
(EDITION SUHRKAMP, 330 S., TASCHENBUCH)

MAGMA / SPEX

»COURIER BAG«

NEBEN EINEM HAUPTFACH, IN DEM 30 PLATTEN (ODER ZWEI AKTENORDNER) UNTERGEBRACHT WERDEN KÖNNEN, VERFÜGT DIE COURIER BAG ÜBER EIN 15-ZOLL-LAPTOPFACH, STIFTHALTER UND DIVERSE TASCHEN MIT STAURAUM FÜR DOKUMENTE, MP3-PLAYER UND USB-STICKS. EXKLUSIVE SPEX-EDITION MIT SPEX-LOGO UND WEISSEM INNENFUTTER.

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 28 EURO*

*INLAND 28 EURO / AUSLAND 38 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 55 EURO**

**INLAND 55 EURO / AUSLAND 65 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML / ABOSERVICE: 030 69 59 72 32

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

VOR 22 JAHREN

Diedrich Diederichsen im Interview mit Morrissey

THE SMITHS

ALL YOU NEED IS LOVE!

LIEBE LESER, ES IST AUGUST, bald ist es Septemberzeit für den zweiten einer geplanten Reihe von Morrissey-Artikeln, die um das Jahr 2014 auslaufen soll, um dann als 38 große Morrissey-Artikel unserer Zeit nebst 38 jeweils in September- oder August-Nummern von SPEX erschienenen Titelbildern im Cremo-Verlag, Nördlingen, als Geschenk für Erstjubiläumsarbeiter der 438stündigen Karl-May-Ausgabe ausgeliefert zu werden.

Lieber Leser, ja, es ist das zweite Mal, aber noch etwas: Während ich dies schreibe, sagen sich in meinem Rücken die Synchron-Stimme von Marilyn Monroe (Hallo Audrey Hepburn!) und die Synchron-Stimme von Robert Mitchum harte klare melancholische Sätze, während das Streicher-Ensemble schon mal overtürenmäßig das berühmte „River-Of-No-Return"-Lied vorbereitet. Niemand, auch nicht der herzloseste Puritaner, käme heute auf die Idee, diesen Sätzen vorzuwerfen, sie würden von der politischen Lage in den USA ablenken, niemand außer mir auf die Idee, dem Prinzip dieses Filmes, Kindermund Wahrheit kundtun zu lassen, böse zu sein, die Linke liebt ja Hollywuhd, alte Hollywuhd-Filme, womit wir bei einem der Hauptwidersprüche Morrisseys wären, über die noch zu reden wäre: Er hält Madonna für eine gefährliche Verführerin der Jugend, während er Doris-Day-Filme genießt wie du und ich und Sean Penn.

Vor einem Jahr wollte und sollte ich Morrissey interviewen und genet in ein Gebäude von feinsten Widersprüchen, deren tolerantes Miteinander in Musik, Arbeit, Werk der Band The Smiths mir als Zeichen ihrer Größe auffielen. Ich stellte einen Fragenkatalog zusammen, der in einen Essay mundete, der schließlich in SPEX erschien, weil Morrissey seine **Moods** hatte und also nicht antwortete, und, wie man später dann aus gut unterrichteten Kreisen und von Nick Kent erfuhr, die vorübergehende Drogensucht des Bassisten Andy Rourke den in diesen Dingen nun wirklich nicht unkleinlichen Morrissey und die ganze Band in eine schwere Krise gestürzt haben muß. Heute wollte ich mir einfach die Antworten auf die Fragen, die Lösungen der Widersprüche abholen, die ich vor einem Jahr bestellt hatte, und begab mich zu diesem Zweck in das Hauptgebäude der noch für The Smiths zuständigen Plattenfirma Rough Trade, als, wenige Minuten bevor es dazu kam, eine Angestellte dieser Plattenfirma die Teufelei beging, mir drei Titel der neuen Smiths-LP vorzuspielen und mir das Textblatt in die Hand zu drücken.

Und zwar in umgekehrter Reihenfolge. Ich lese also nacheinander die Geschichte von der Ermordung eines Disco-Gals, eine ganz alltägliche Sache, kommt ständig vor, wirklich nichts Bemerkenswertes und doch ein ganzes Menschenleben. Die Geschichte von der Freundin des guten Freundes, die im Koma liegt, diesmal ist es wirklich ernst, verstehst du, vielleicht wird sie sterben, und tatsächlich, so kommt es. Und schließlich die Geschichte vom gerade verstorbenen Rockstar, dessen Leben nichts anderes war als Tournee und Elend und Lüge und der Zwang, auch zu der Presse in Belgien nett sein zu müssen.

Und dann die Musik. Lakonisch, zurückgenommen, unwahrscheinlich hübsch, zierlich. Zu „Death Of A Disco Dancer" hagelt es Sound-Experimente. Dies könnte ein Prepared Piano sein, hier steht ein uralter Orgelakkord, den die Römer zurückgelassen haben. Ewig läuft das Stück aus. „Girlfriend In A Coma" dagegen beschwingt, mit einem Schock barocker Streicher an den wichtigen Stellen. Und „Paint A Vulgar Picture" ist ein melancholischer Ohrwurm: Wenn die Eröffnungszeile „At the record company meeting at their hands a dead star" erklingt, paßt die Musik eher zu einem Satz wie „Be sure to wear some flowers in your hair". Johnny Marr habe die Smiths verlassen, heißt es kurz vor Redaktionsschluß, nach unserem Gespräch. Sollte die große Stärke der Smiths, das Unvereinbare zu verschmelzen, z.B. Schönheit und Wahrheit, und zwar selbstverliebte Schönheit und vor Verantwortlichkeit ächzenden Realismus, doch nur die Stärke einer Zusammenarbeit zweier nicht zueinander passender Menschen gewesen sein? Oder ist dieser Widerspruch, mit dem zu kämpfen, den auszutragen das Älteste und Wichtigste ist, was Künstler zu tun haben, auch wenn er selten eine so deutlich als das Allgemeine dieses Problems sichtbare Form annimmt wie bei den Smiths und sich meistens in komplizierten, konkreten Nebenwidersprüchen versteckt, einer, der der Person Morrisseys gehört, die Johnny Marr lediglich als einen strategischen Arm benutzt hat. Wie also kommt sie zustande, diese Mischung aus romantisch-poetischem Narzißmus und Straßenanteilnahme, die zwischen Text und Musik und im Text und in der Musik der Smiths ihre unverbundenen Elemente auseinanderhetzt, bis sie verschmelzen? Würde ich total spinnen, könnte ich auch fragen: Sind Sie ein Hermaphrodit, Herr Morrissey?

Würde ich total spinnen, könnte ich auch fragen: Sind Sie ein Hermaphrodit, Herr Morrissey?

»Wie meinst du das? Meinst du das ist zuviel für einen einzelnen Song?«

Keineswegs. Ich betrachte das als eine Leistung. Ich frage mich nur: Wie lebt man damit? Als Mensch und als Song?

»Würdest du sagen, die Songs erreichen nicht ein Ziel, eine Bestimmung?«

So habe ich darüber noch nicht nachgedacht. Doch das tun sie. Siehst du einen Song als Reise? Vom einen Ende des Widerspruchs durch das Tal der Unentschiedenheit zum anderen Ende, und möglicherweise wieder zurück?

»Nun ja. Offensichtlich muß ein Song ein Ende haben, und zwar ein vernünftiges, einfühlsames Ende. Insofern ja. Das ist die Aufgabe. ‚Death Of A Disco Dancer' ist ein sehr wichtiges Lied, vom Text her gesehen, weil es die Idee aufgebe, daß die Menschen wirklich Frieden wollen, das stimmt nicht. Ich meine nicht unbedingt im Sinne eines Atomkriegs, aber ich meine den Frieden auf der Straße. Ich glaube, die Leute mögen Gewalt, sie mögen Phantasien über Bomben und Vernichtung, nicht die Opfer, soweit will ich nicht gehen, aber man sieht es jeden Tag, z.B. im Unterhaltungsbetrieb. Der Anteil des Gewalttätigen steigt ständig, es muß den Leuten also gefallen.«

Sprichst du von einem Trieb oder von Milieuschäden?

»Schon von Milieuschäden. Die Leute hassen ihre Wohnungen, ihre Häuser, ihre Umgebungen, das ist doch der Punkt. Wenn man so weit ist, hat man auch keinen Respekt mehr vor dem Leben, weder dem eigenen noch dem der anderen.«

Morrissey gibt dagegen sehr viel auf seine Umgebung. Es ist ihm extrem wichtig, wo er schläft z.B., deswegen sind Smiths-Tourneen so selten bis unmöglich. Jedes Hotelzimmer muß überprüft werden, die Angebote der Küche etc. Hierwären wir wieder beim Thema vom letzten Jahr. Niemand widmet sich soviel Aufmerksamkeit und Respekt wie der Dandy, nur folgt normalerweise nicht daraus, daß er auch seiner Umgebung, den anderen, die ertraditionellerweise „die Hölle" nennt, mehr Respekt entgegenbringt, im Gegenteil. Entstehen Morrissey-Texte aus der Wahrnehmung von Widersprüchen an sich und der Welt?

»Ja, meistens. Nein, eigentlich immer. Es muß gar nicht so sein, daß ich damit physisch konfrontiert bin.«

Hältst du dich für eine logische Person?

»Oh ja. Sehr logisch. Ich habe auch immer eine sehr konkrete Vorstellung von allem, immer schon gehabt. Ich tendiere dazu, gewisse Dinge voraussagen zu können, sie geschehen zu sehen, bevor sie wirklich stattfinden. Ich weiß gar nicht, warum. Wahrscheinlich weil ich sehr zugespitzt lebe, immer alles wahrnehme, was auf den Straßen passiert, wo eine gewalttätige Situation sich anbahnt. Die meisten Leute wandern ja eher ziellos umher. Ich sehe immer die potentiellen Attentäter.«

Hat diese Fähigkeit zur genauen Wahrnehmung und zu logischem Denken einen Einfluß auf dein Gefühlsleben?

»Oh ja. Wenn man sich gezwungen sieht, viel über sein Leben nachzudenken, dann denkt man auch automatisch sehr intensiv über das der anderen nach, weil sie ja das eigene Leben bestimmen, und man kommt zu außerordentlichen Einsichten. Die meisten Menschen erfahren das Leben als Muster, sie geraten in Situationen und lassen sich von ihnen gefangennehmen. Sie kämpfen weder geistig noch körperlich, für gar nichts. Sie gehen durchs Leben, schmecken dieses, schnuppern an jenem. So war ich nie.«

Aber hilft das logische Denken nicht, bestimmte Schmerzen nicht so schmerzhaft zu empfinden wie andere, weil man sie versteht?

»Ja, man wird etwas entrückter, weniger impulsiv. Dafür verliert man auch seine Spontaneität, die gewisse Schärfe. Aber das ist der Preis. Man muß für alles einen Preis zahlen.«

Wie erklärst du dein Talent für Slogans, Statements, Wortspiele?

»Durch meinen Wunsch, unbedingt die Leute auf mich aufmerksam zu machen. Durch das Benutzen einer kraftigen, grundsätzlichen Sprache. Viele, die etwas in die Welt setzen wollen, verderben es durch zu esoterische Sprache. Ich aber finde, daß eine einfache Sprache die stärkste Sprache sein kann. Allgemeine Lieblingsautoren benutzen sehr bescheidene Wörter, aber auf eine Weise komponiert, daß sie sehr kraftig sind.«

Oft geht es mir so, daß ich so einen Morrissey-Aphorismus lese und denke: Genau. Dann denke ich eine Sekunde nach und sage: Nein, genau halbwahr. Oder: Genau das Gegenteil ist wahr. Wobei diesen Sätzen das Verdienst bleibt, mich zu solchen Entscheidungen gezwungen zu haben, während ich bei Whitney Houston, David Bowie und sogar Boy George heutzutage nur noch denke: Lüge!

»Klar, als lesendes Individuum kannst du mit meinen Texten machen, was du willst. Man kann über alles lachen, und man kann alles anbeten.«

Als Künstler solltest du vielleicht ein Interesse haben, daß man nicht alles mit deinen Texten macht.

»Richtig, aber die Smiths haben in England mittlerweile eine dermaßen heterogene Gefolgschaft, deren verschiedene Untergruppen uns eintach auf verschiedene Weise lesen müssen. Viele lesen uns sehr politisch, für andere sind wir eine Pop-Band auf einem ‚Smash-Hits'-Niveau. Wir müssen also damit leben, daß wir auf sehr unterschiedliche Weise gelesen werden.«

Aber ist das nicht gerade die **eine** Aussage der Smiths, daß Smash Hits und linke Politik, und als drittes muß man hinzutügen: Camp, wichtige und vereinbare Ziele und Arbeitsgebiete sind?

»Richtig, ich stimme zu. Das ist geschehen, und das macht uns zu etwas Eigenartigem.«

Aber ist es nicht eine Unmöglichkeit, dandyistisch und sozialistisch, also egoistisch und altruistisch zugleich zu denken, besonders, wenn man so eine logische Person ist?

»Man besteht ja aus verschiedenen Facetten. Warum sollte die eine die andere auf Dauer dominieren?«

Okay. Akzeptierst du es, als Widerspruch, mit dem du, so wie du nun mal bist, leben mußt, oder willst du den Widerspruch versöhnen und transzendieren, oder stehst du tatsächlich eine Reihe gleichberechtigter Facetten der Person, die sich nicht einmal bekämpfen müssen?

»Als Facetten. Die ich als Mensch zusammenhalte. Ich habe politische

THE

Grundsätze und ästhetis
gungen. Es ist nur eine Fr
man das alles zu der gro
ordnet, die dann über die S
Tage leicht kommt.«

Was geschieht denn, we
was siehst, das deinen ästh
Neigungen schmeichelt,
dir als politisch falsch erka
Oder wenn du etwas politi
tiges siehst, das einfach ha

»So was kommt vor. In
chen Lage hoffe ich einfach
extrem in der einen oder
Richtung zu sein.«

Es gibt eine Zeile in „Me
der", die meiner Ansicht
sen Widerspruch zum
bringt: „This beautiful crea
die". Wenn man der Meinu
man Tiere nicht schlacht
dann ist es doch scheißeg

„Die meisten Leute wandern eher ziellos daher. Ich sehe immer die potentiellen Attentäter."

Mensch sie schön finde
eben nur von Belang, d
schöpfe sind.

»Aber wenn ich gesagt
very ugly creature must
der Satz keine Wirkung g

Aber du sagst doch
Wenn das Tier wegen sei
heit überleben soll, dann
das hässliche Tier unbes
Das ist dann die Argu
derer, die Pferdefleisch
aber mit Genuß ein Schw
essen (wobei Schweine
empfindsamer, klüger un
liger sind als blöde Pferde
Dandy überhaupt zu E
Oder redet hier der Ethik
Dandy fährt ihm dumm
bensweit störend in die

»Aber du weißt doch, w
ist. Man muß seinen Stand
gentlich abwandeln od
ken, um ihn durchzusetz

Ich hatte dich eigentli
sehr kategorische Perso
Die nie etwas sagen wür
weißt ja, wie die Leute si
ich sehe, daß du ande

Foto: Wolfgang Wesener – IMAGO

14 SPEX

Zum Widerspruch in der Zeile »This beautiful creature must die« aus The Smiths »Meat is Murder«:

Morrissey: »Wenn ich gesagt hätte ›This very ugly creature must die‹, hätte der Satz keine Wirkung gehabt.« Diederichsen: »Aber du sagst doch genau das: Wenn das Tier wegen seiner Schönheit überleben soll, dann darf man das hässliche Tier unbesorgt töten. Das ist dann die Argumentation derer, die Pferdefleisch ablehnen, aber mit Genuss ein Schweinesteak essen (…).« Morrissey: »Aber du weißt doch, wie die Welt ist. Man muss einen Standpunkt gelegentlich abwandeln oder verpacken, um ihn durchzusetzen.« Diederichsen: »Ich hatte dich eigentlich für eine sehr kategorische Person gehalten. Die nie etwas sagen würde wie: Du weißt ja, wie die Leute sind. Jetzt, wo ich sehe, dass du anders bist, verstehe ich es.« Morrissey: »Verstehst du es nicht!« Diederichsen: »Doch.«

Spex 09/1987 und weitere Backissues unter www.spex.de/backissues.html

Die nächste Spex: ab dem 17. April am Kiosk

www.ticketonline.com

SPEX und Ticket Online empfehlen

Kaki King

27.03.2009
Köln

Fall out Boy

18.03.2009 bis 21.03.2009
in mehreren Städten

Phillip Boa & the Voodooclub

26.02.2009 bis 15.03.2009
in mehreren Städten

Lily Allen

03.05.2009 bis 04.05.2009
Berlin und Köln

Jay Reatard

20.03.2009
Dresden

Robyn

04.03.2009
München

Die Events des Monats: In jeder SPEX für Dich ausgewählt und 24 Stunden täglich bei Ticket Online zu haben.
Jetzt Karten sichern unter **www.ticketonline.com** oder **01805 – 44 70**.

(0,14€ pro Minute aus dem deutschen Festnetz, abweichende Tarife aus den Mobilfunknetzen sind möglich)

ticket online

WEAREREPLAY.COM
WE ARE REPLAY